K84
1907

SALOMÉ

POÈME D'OSCAR WILDE

MUSIQUE DE

RICHARD STRAUSS

PAR

MAURICE KUFFERATH

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33 rue de Seine, 33

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES
Rue Coudenberg, 20

1907
LEIPZIG, OTTO JUNNE

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

SALOMÉ

Imp. Th. Lombaerts, Rue Montagne des Aveugles. 7. — Téléphone 6208.

ML
410
.S93
K84
1907

SALOMÉ

POÈME D'OSCAR WILDE

MUSIQUE DE

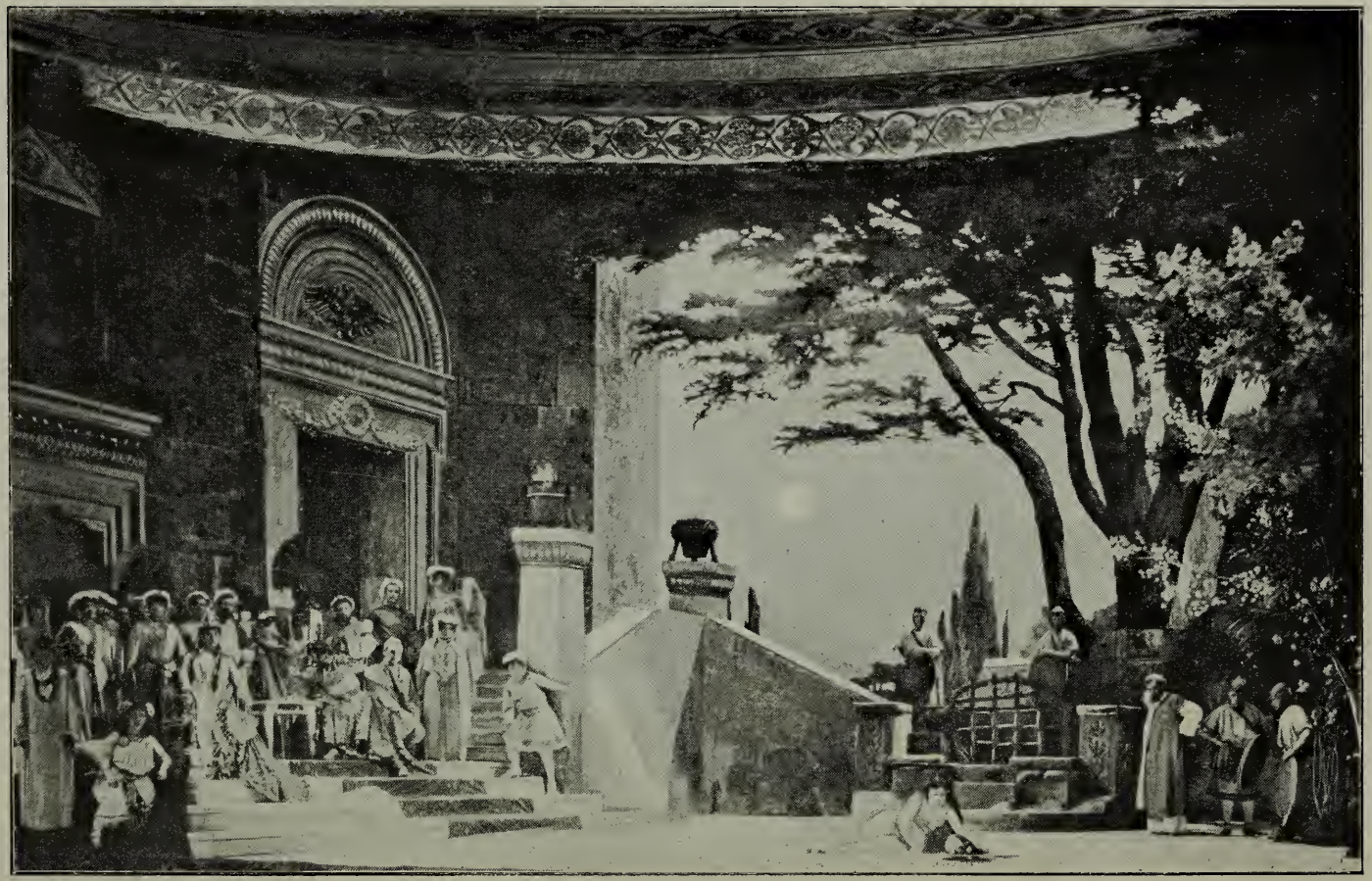
RICHARD STRAUSS

PAR

MAURICE KUFFERATH

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES, ÉDITEURS
—
1907

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



SALOMÉ, décor de M. J. Delescluze

I

La légende de *Salomé* est l'une des plus troublantes de la chrétienté. Depuis les premiers âges du christianisme jusqu'à nos jours, à travers tout le moyen âge et la Renaissance, pendant vingt siècles, elle n'a pas cessé d'occuper les imaginations.

Elle a sa source dans le récit de l'apôtre Mathieu (XIV, 3-11), qui rapporte en quelques lignes brèves la fin tragique de Jean le Précurseur. « Hérode, ayant fait saisir Jean, l'avait fait lier et mettre en prison à cause d'Hérodias, femme de Philippe, son frère. Parce que Jean lui disait : « Il ne t'est pas permis de l'avoir pour femme ». Et il eût bien voulu le faire mourir; mais il craignait le peuple, parce qu'on tenait Jean pour prophète. Or, comme on célébrait la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodias dansa au milieu de l'assemblée; et elle plut à Hérode; de sorte qu'il lui promit avec serment de lui donner tout ce qu'elle demanderait. Elle donc, à l'instigation de sa mère, lui dit : « Donne-moi ici, sur

un plat, la tête de Jean-Baptiste ». Et le roi en fut affligé; mais à cause de son serment et à cause de ceux qui étaient à table avec lui, il ordonna que la tête lui fût donnée. Et il envoya décapiter Jean dans la prison. Et sa tête fut apportée sur un plat et donnée à la jeune fille, et elle la porta à sa mère (1). »

Rien de plus. En sa froide concision, ce récit est d'une fascinante et suggestive énergie. Ce qu'il laisse deviner est plus terrible encore que ce qu'il dit explicitement. Bien qu'Hérodias y soit simplement mentionnée, on comprend que c'est pour elle qu'Hérode voulait se débarrasser de ce révolté qui lui reprochait son union incestueuse. La faiblesse du tétrarque est nettement caractérisée : il hésite à frapper Jean parce qu'il a peur d'un mouvement populaire, et cependant il cède à un caprice de sa belle-fille, dont la beauté le séduit et le trouble. Il est affligé de devoir ordonner la mort de Jean, et cependant il l'ordonne pour ne pas sembler odieux ou ridicule aux yeux de ses invités, devant lesquels il a fait un serment. Il y a là un ensemble d'éléments psychologiques indiqués avec netteté et bien faits pour tenter les poètes et les artistes. Il y a enfin le pittoresque épisode de cette danse d'une princesse royale se terminant dans le sang à l'issue d'un festin, qui évoque superbement les mœurs sinistres d'une époque de profonde décadence et de décomposition sociale.

Aussi, d'innombrables interprétations légen-

---

(1) Saint Marc fait aussi allusion à cette tragique histoire (VI, 17-30).

daires se sont-elles formées au souvenir de cette aventure. Suivant les temps et les lieux, les narrateurs, les poètes, les sculpteurs ou les peintres ont imaginé différemment les incidents qui précèdent et qui suivent le crime. Ils avaient d'autant plus de liberté que le récit évangélique néglige toute circonstance accessoire et se borne à la mention brutale du fait.

Tandis que se répandait le culte pour l'image du prophète décollé, *caput Joannis in disco*, — ces sculptures ordinairement d'albâtre représentant la tête aux yeux clos dans le plat fatal, — l'imagination populaire complétait l'histoire par un épisode d'une psychologie extraordinairement subtile : l'amour de Salomé pour sa victime. Et le poète collectif qui, dans la tradition populaire, crée des magnificences bien souvent supérieures à celles qu'inventent les génies individuels, sut donner à l'aventure une grandeur émouvante.

Sitôt, nous dit une légende du haut moyen âge allemand, que Salomé eut approché ses lèvres impures de la bouche vouée aux paroles saintes, il sortit de cette bouche morte un souffle si puissant que Salomé fut projetée dans l'air noir. Elle continue d'y être emportée comme les damnés de la luxure dans le Dante, comme Paolo et Francesca de Rimini. Lorsque le vent d'hiver ébranle les forêts dans un tourbillon de feuilles mortes, l'on disait que c'était Salomé traînant à sa suite les sorcières dont elle est reine. Un tableau de la galerie ancienne du Musée de Bruxelles semble faire allusion à cette croyance. En effet, dans une *Prédication de saint Jean-Baptiste*, l'on voit très

haut dans le ciel, à peine visible, une image de femme qui semble planer dans une gloire diabolique (1).

Un moine français du XIVe siècle nous rapporte une autre version, moins poétique assurément, mais curieuse comme témoignage des inventions cruelles auxquelles se plaisaient ces imaginations surchauffées par le fanatisme. Il nous conte que Salomé « s'étant ingéré de faire un voyage en temps d'hiver » et ayant une rivière à passer, « la glace se rompit, et ce par l'ordonnance divine, tellement que Salomé tomba à l'eau jusqu'au cou et remua les parties basses de son corps ». Et le bon moine nous la montre « dansant doucement, non sur terre, cette fois, mais dans l'eau », et « sa méchante tête, gelée par la froidure, séparée du corps non par un glaive, mais par les croûtes de glace, représentant ainsi un spectacle qui rafraîchissait aux regardants la mémoire de son crime » (2).

D'autres traditions transportent le châtiment à Hérodias, puisqu'elle fut l'instigatrice du crime. Elle aurait ri en voyant arriver la tête du supplicié et la tête lui aurait alors soufflé au visage (3).

Dans son poème d'*Atta Troll*, Henri Heine

---

(1) Je dois ces notations à mon éminent ami M. Edmond Jolly.

(2) Cité dans l'intéressante notice de M. Maurice Vaucaire : *Salomé à travers l'art et la littérature*, dans la *Nouvelle Revue* du 15 mai 1907.

(3) Richard Wagner s'est souvenu de cette légende du rire d'Hérodias lorsqu'il composa la figure de Kundry. Se reporter aussi à l'*Atta Troll* de Henri Heine, où c'est Hérodias qui paraît à la tête du sabbat des sorcières.

évoque une version analogue, plus émouvante encore : Hérodias chevauche à travers le monde « et elle porte toujours dans ses mains le plat où se trouve la tête de saint Jean, et elle la baise avec ferveur, cette tête morte, car elle avait aimé jadis le Prophète ».

Le moyen âge allemand se montre tout particulièrement fertile en inventions destinées à accroître l'horreur du forfait d'Hérode et la froide cruauté de Salomé et de sa mère. Il attribue encore à Hérodias cette suprême vengeance d'avoir percé d'une épingle d'or la langue qui avait lancé contre sa corruption et ses vices de si sanglants reproches. Dans les légendes flamandes, c'est avec sa fourchette, détail réaliste bien local, qu'Hérodias pique la langue du supplicié (1).

Plus récemment, les interprétations picturales ou sculpturales nous montrent tantôt Salomé dansant, tantôt Salomé apportant à Hérodias la tête de Jean sur un plateau d'or ou d'argent. Au portail de la cathédrale de Rouen, elle est figurée dansant appuyée sur les mains, talons en l'air (2). Un haut-relief du XIIIe siècle, en la cathédrale d'Amiens, la représente naïvement souriante, se livrant à des exercices chorégraphiques analogues.

---

(1) Rubens s'est souvenu de cette légende dans sa grande composition *La Danse de Salomé*.

(2) C'est un détail dont s'est inspiré Flaubert dans sa description de la *Danse de Salomé*. Il nous la montre dans cette attitude, parcourant l'estrade « comme un grand scarabée ».

Sous la Renaissance sa danse est un épisode qu'il est presque obligatoire aux peintres de traiter.

C'est là un détail typique. La danse de Salomé, montrant ses talents devant l'assemblée réunie au festin, n'est point une fantaisie, puisque le récit biblique mentionne le fait. Il est à remarquer que la danse, chez les Hébreux, ne semble pas avoir été tenue en mépris comme par les Egyptiens ou les Grecs, chez qui c'étaient des professionnelles qui se livraient de préférence à la chorégraphie. Il n'est pas douteux que les jeunes filles de Judée s'adonnaient à l'art de la danse, dont elles avaient fait leur divertissement préféré. Les filles des grands personnages ne dédaignaient pas de se livrer en public à cet amusement; dans les grandes fêtes, elles dansaient non seulement devant les membres de leurs familles, mais encore devant des étrangers. Le roi David n'avait-il pas prêché d'exemple en dansant devant l'Arche? Il est certain, en tous cas, que la danse devait avoir pris un grand développement chez les Hébreux, puisqu'à différentes reprises on voit les prophètes s'élever contre la dissolution des mœurs et les désordres qu'elle provoquait (1).

Tableaux religieux, tableaux profanes, fragments de triptyques ou de sculptures votives, les Salomé, dansant ou portant la tête de Jean-Baptiste, foisonnent dans les églises, dans les palais et dans les musées d'Italie et d'ailleurs. La fresque de Ghirlandajo à Santa Maria Novella et le *Festin d'Hérode* de Giotto à Santa Croce de

---

(1) Vigouroux, *Dictionnaire de la Bible*.

Florence, la *Salomé* de Bernardo Luini qui est aux Offices, le Titien de l'Escurial, les Véronèse, les Tintoret, les Bartolomeo Veneto, les Andrea del Sarto disséminés un peu partout à Paris, Madrid, Londres, Saint-Pétersbourg, Berlin, Vienne, attestent l'attirance extraordinaire que ce sujet exerça sur les maîtres de la Renaissance italienne; et dans le Nord, les Salomé de Rubens, de Van Thulden, d'Amberger, etc., confirment l'universalité de l'émotion provoquée par la sinistre légende.

De nos jours enfin, renouvelée par G. Flaubert avec une pénétration admirable de l'époque où elle prit naissance, la fable de Salomé a préoccupé tout autant les peintres; il suffit de rappeler les *Salomé* de Henner, de Baudry (à l'Opéra), de Regnault et celles de Gustave Moreau, pour ne parler que des interprétations de l'école française.

Selon leur tempérament et leur cérébralité, les artistes varient les attitudes et les expressions de leur modèle. Chez les primitifs, agenouillée devant sa mère en lui apportant la tête du supplicié, Salomé semble accomplir une dévotion. Les peintres de la Renaissance ne se piquaient pas de psychologie, et aucun n'a cherché à traduire la perversité de Salomé. Ils ont peint soit le corps d'une belle danseuse, soit une jeune femme richement vêtue dont ils mettaient la beauté en contraste avec la tête exsangue de saint Jean. Le Titien (1) et le Véronèse la représentent en quelque

(1) On sait qu'il prit pour modèle sa fille Lavinia.

sorte triomphante, dans une luxuriance de couleurs vives qui accentuent la souplesse voluptueuse des chairs nues. Ou bien encore c'est la magnificence et le mouvement de ce festin sanglant qui les sollicite, sans autre préoccupation d'interprétation psychologique. Quel plus ample sujet pictural que celui de Salomé dansant devant les hôtes du roi de Judée?

D'autre part, rien n'est plus curieux que de voir combien l'art et la poésie, sous toutes leurs formes se sont attachés à la figure austère du Baptiste. Dans les premiers temps, sa mort est l'objet d'ardentes curiosités. On raconte que sa tête fut ensevelie secrètement dans des linges grossiers et qu'on la retrouva plus tard grâce à une série de merveilles. Son corps fut jeté du haut des murs de Machaërous, citadelle de Jérusalem, dans ces ravins profonds où les sorcières faisaient tirer de terre, par un chien, la racine magique Baaras, laquelle frappe de mort celui qui l'enlève. Les moines-peintres du Mont-Athos surent créer de terribles images du Baptiste, le squelette presque visible à force de maigreur, les yeux sanglants, le geste menaçant dans l'envoi des ailes, comme d'un ange de destruction.

C'est évidemment cette force de terreur avec son antithèse féminine que les poètes modernes ont été reprendre aux anciennes légendes et qui nous valut l'*Hérodias* de Flaubert avant la *Salomé* d'Oscar Wilde.

Ce qui peut paraître singulier, c'est qu'en dépit des nombreux éléments qui se prêtent en elle à l'interprétation plastique, la légende de Salomé n'ait

pas tenté les dramaturges au même degré que les peintres et les sculpteurs. Elle n'apparaît que très accessoirement et à titre de simple mention dans les mystères dramatiques du moyen âge, en Italie, en Allemagne et en France. Les maîtres musiciens de la Renaissance italienne et ceux des XVIIe et XVIIIe siècles ne s'en sont pas occupés, les compositeurs français et allemands pas davantage (1). Il faut arriver jusqu'à nos jours pour rencontrer des adaptations scéniques de ce beau thème. Il suffit ici de rappeler l'*Hérodiade* de MM. Paul Milliet et Henri Grémont, musique de Jules Massenet, qui semble bien être la première dramatisation lyrique du sujet (1884), puis la *Salomé* d'Oscar Wilde (1893), le *Jean-Baptiste* (*Johannes der Täufer*), tragédie en cinq actes d'Hermann Sudermann (Munich, 1901); enfin, la *Salomé* de Richard Strauss (1905), traduction lyrique littérale du drame même d'Oscar Wilde.

C'est de ce drame que nous devons nous occuper d'abord.

II

Oscar Wilde (2) composa *Salomé* en français et publia ce drame à Londres en 1893. Dans sa

---

(1) Je ne sache qu'un oratorio du XVIIe à signaler, la *Decollazione di S. Gio Battista* d'Ingegnieri, poème de Vannini, mentionné par M. Wotquenne, l'érudit bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles. La partition semble perdue. M. Maurice Vaucaire signale un mystère de la *Décollation de saint Jean* composé par un certain Medici et qui se serait joué à Florence au XVIe siècle.

(2) Oscar Wilde, poète et prosateur anglais, né en 1852, mort à Paris le 30 novembre 1900. Il a publié en 1881 un premier

pensée, le rôle de Salomé était destiné à Mme Sarah Bernhardt, qui avait accepté d'en faire la création. Malheureusement, le drame fut interdit à Londres parce qu'il touchait à un sujet biblique. L'œuvre fut alors mise en répétitions à Paris en 1895, au théâtre Sarah Bernhardt, et le décor commandé. Des circonstances fortuites retardèrent encore sa production. Quelque temps après, les tristes faiblesses qui devaient amener le poète devant les juges de la Cour criminelle de Londres et lui valoir une condamnation infamante obligèrent Mme Sarah Bernhardt à abandonner son projet (1). Deux ans plus tard, pendant que Wilde végétait misérablement dans la prison de Reading, quelques-uns de ses amis et admirateurs français firent représenter *Salomé* à Paris, au théâtre de l'Œuvre, sous la direction de M. Lugné-Poë. Celui-ci en donna aussi quelques représentations en tournée, notamment au théâtre du Parc à Bruxelles, la même année. Ce fut un bel hommage au « poète maudit » que l'Angleterre, à ce moment, devait ignorer et mépriser. Salomé n'eut d'ailleurs qu'un succès relatif; plus d'un spectateur dut ne garder qu'un souvenir confus et vague de la tentative de 1896, car on n'en parla plus à Paris.

En Allemagne, plus récemment, *Salomé* fut mieux

---

recueil de *poèmes*, puis les œuvres suivantes : *Dorian Gray* (1891); *Intentions* (1891); *Lady Wundermere's Fan*, comédie (1892); *Salomé*, en français (1893); *Poèmes en prose* (1894); *An Ideal Husband*, comédie (1895). Enfin, *De Profundis* et *Ballad of Reading Goal*, ses derniers écrits.

(1) Il fut condamné le 27 mai 1895 à deux ans de *hard labour*. Il fut libéré le 19 mai 1897.

accueillie. Elle s'y est maintenue depuis quelques années au répertoire des théâtres de comédie, concurremment avec les autres pièces de Wilde. Si le succès durable des œuvres du poète, et particulièrement de *Salomé*, dans les pays d'outre-Rhin peut s'expliquer jusqu'à un certain point par cette circonstance que le public allemand aime précisément dans ces œuvres tout ce qui manque au sérieux de son propre esprit : l'élégance, la finesse légère, le paradoxe impertinent (1), il faut ajouter cependant qu'en lui-même, le poème de *Salomé*, n'est rien moins qu'une composition banale ou secondaire, qu'il pourrait bien être un chef-d'œuvre, qu'en tout cas, c'est une création singulièrement puissante.

Sans m'arrêter aux impressions plutôt superficielles de ceux qui n'y veulent voir qu'une œuvre satanique et malsaine, infidèle à l'esprit du récit biblique et digne uniquement de la plus absolue réprobation, je ne puis m'empêcher de rencontrer le jugement des critiques pour qui elle est une composition factice et froide, sans originalité, inspirée tout entière de l'*Hérodias* de Flaubert et dont l'horreur savamment distillée peut seule expliquer le succès sensationnel en dehors de toute valeur poétique et littéraire.

En ce qui concerne Flaubert, il importe de remarquer tout d'abord qu'il n'y a aucune similitude de sujet. Le maître de Rouen a pu fournir

---

(1) Voir à ce propos une étude très complète et remarquablement pénétrante de M. Michel Arnauld sur Oscar Wilde, dans la *Grande Revue* du 10 mai 1907.

au poète anglais les grandes lignes du décor, quelques traits des figures d'Hérode, d'Hérodias et des personnages accessoires juifs et romains. Mais Wilde ne doit rien à Flaubert pour la composition du personnage de Salomé. Le drame fait suite au conte, si l'on veut, mais il n'en est pas une imitation ni une adaptation scénique (1).

Respectueux de la tradition biblique, puisqu'il laisse intacte en présence de Salomé la physionomie du Baptiste, implacable, inaccessible, farouche, Oscar Wilde a soigneusement repris et développé les données psychologiques si nettement indiquées dans le récit de l'apôtre Mathieu. Les personnages de la légende biblique sont évoqués, dans son drame, avec une justesse d'accent frappante et une puissance d'imagination presque réaliste, dans leur milieu profondément troublé, — brutal, sensuel, pervers, lâche, cruel et crédule, comme toutes les sociétés décadentes où un organisme vieilli se désagrège pour faire place à un monde nouveau.

Flaubert ignore l'amour de Salomé pour le

---

(1) Oscar Wilde, que ses fréquents séjours à Paris avaient mis de bonne heure en contact avec les lettres françaises, a pu connaître aussi le recueil de contes publié en 1902 par Jean Lorrain, sous le titre *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*. Dans un de ces contes, *La Marquise de Spolète*, il y a une sorte de scénario d'une *Mort de saint Jean-Baptiste* qu'il est curieux de rapprocher de *Salomé*. On peut mentionner encore la fantaisie intitulée *Salomé* dans les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue (1887), bien qu'elle n'ait aucun rapport ni avec la légende de *Salomé*, ni avec le drame d'Oscar Wilde. Mais ces inventions d'écrivains appartenant aux cénacles littéraires que Wilde fréquentait à Paris pourraient bien l'avoir déterminé à traiter ce sujet.

Prophète. Or, c'est cette passion qui est tout le drame d'Oscar Wilde. C'est aux traditions du moyen âge qu'il en a emprunté l'idée, mais il la renouvelle et la développe d'une façon très personnelle. Au lieu de laisser à la jeune fille le rôle, que lui prête l'histoire, d'instrument des vengeances maternelles, il l'a faite amoureuse du Prophète, et ce sentiment, qui donne une vie puissante au personnage, ne manque ni de vérité ni de grandeur. Notre histoire moderne tout entière, celle en particulier des périodes révolutionnaires, n'offre-t-elle pas de nombreux exemples de pareilles passions éveillées dans des âmes virginales par les apôtres annonciateurs des temps nouveaux? Pour être constant, le phénomène n'en reste pas moins d'un intérêt supérieurement attachant. Et les circonstances dont il s'entoure ici, malgré leur caractère exceptionnel de volupté cruelle dans une atmosphère toute embrumée de parfums d'Orient, n'altèrent pas l'essence purement humaine de cette passion (1).

(1) Ce thème de l'amour de Salomé pour Jean a été repris aussi par les librettistes de l'*Hérodiade* de Massenet, mais il a été compris et développé tout autrement. La comparaison entre les deux interprétations est en faveur du poète anglais. Combien opportune et juste, cette exclamation de M. Camille Saint-Saëns à propos de la Salomé d'*Hérodiade :* « A moi, Regnault ! A moi, Flaubert ! A moi, vous tous qui vous êtes épris de ce type étrange de puberté lascive et d'inconsciente cruauté qui a nom Salomé, fleur du mal éclose à l'ombre du temple, énigmatique et fascinatrice ! Venez et expliquez-moi, vous les génies, expliquez-moi comment Salomé s'est changée en Marie-Magdeleine ! Ou plutôt ne m'expliquez rien, je ne chercherai pas à comprendre et je ne m'occuperai pas de l'étrangeté d'un poème qui échappe à ma faible raison. » (Article sur *Hérodiade* dans le *Voltaire* de 1884).

On ne peut nier l'influence exercée sur le style d'Oscar Wilde par certains procédés de répétitions chers à M. Maurice Maeterlinck. C'est ainsi que, dès le début de l'action, le jeune page d'Hérodias répète à plusieurs reprises « qu'il va arriver un malheur ». Ces mots, que reprendra plus tard Hérode, traversant l'action comme un fil rouge, définissent très heureusement l'atmosphère de terreur dans laquelle vivent le tétrarque et son entourage.

Dans le même esprit, plusieurs personnages, en arrivant sur la terrasse du château, échangent en termes analogues leurs observations sur la lune qui éclaire la scène. Ils lui trouvent tous *un air étrange*. Le page d'Hérodias, qui pressent des catastrophes, la compare à une femme qui sort du tombeau. A un capitaine de la garde qui est amoureux de Salomé, elle semble l'image d'une princesse « qui a des pieds comme de petites colombes blanches ». Un peu plus tard, Salomé, en regardant l'astre qui brille dans la nuit, lui trouve la beauté d'une vierge : « On dirait une toute petite fleur d'argent froide et chaste ». Puis Hérode, pris de vin, l'assimile « à une femme hystérique, cherchant des amants partout »; Hérodias enfin met à néant toutes ces rêveries poétiques ou morbides : « Non, la lune ressemble à la lune, voilà tout ».

Par cet artifice de répétitions, Wilde détermine parfaitement l'état d'âme de chacun de ces personnages : l'inquiétude du page, la tendresse amoureuse du capitaine de la garde, les aspirations virginales de Salomé, la luxure d'Hérode, la

vulgarité dominatrice d'Hérodias. Il y a là une certaine similitude avec le procédé de M. Maeterlinck. Mais, à part cela, rien dans l'architecture sobre et solide de l'action, rien dans le développement précis et tranchant du dialogue, clair, nerveux et ardent, ne rappelle la manière du poète gantois.

Court, rapide, terrible, le drame est une composition forte où de très grandes beautés d'expression, des images poétiques d'un éclat troublant, s'allient à une subtile et précieuse étude de caractères.

Hérode Antipas, tétrarque de Galilée et de Pérée sous la domination romaine, fils de cet Hérode le Grand, illustre par les grands travaux qu'il accomplit à Jérusalem et qui, témoin de la naissance du Christ, se rendit odieux à jamais à la chrétienté en ordonnant le massacre des innocents par crainte du Messie, que depuis longtemps annonçaient les prophètes;

Hérodias, petite-fille du même Hérode, la patricienne vicieuse que vitupèrent les Ecritures, la femme incestueuse qui, délaissant son premier époux Hérode-Philippe, le sacrificateur, se joignit au propre frère de celui-ci, Hérode Antipas, son oncle;

Salomé, sa fille du premier lit, dont la beauté merveilleuse affolait le tétrarque;

Iokanaan (1) enfin, le prophète qui prêchait dans le désert, se vêtait de poils de chameau et se nourrissait de sauterelles et de miel sauvage,

---

(1) Flaubert écrit Iaokanann.

l'illuminé à la langue de feu qui souleva le peuple de Judée par ses prédications et ses invectives contre les désordres d'Hérodias ; tels sont les quatre principaux personnages du drame.

Autour d'eux se meuvent des figures moins caractéristiques : des soldats indigènes au service de Rome, indifférents ou troublés ; le jeune page d'Hérodias qu'agitent d'étranges pressentiments et que touche le sort de Iokanaan ; des juifs qui discutent sur leur religion et les prophètes comme s'ils étaient des casuistes du XVIe siècle ; des Nazaréens éblouis par les miracles que leurs yeux ont vus s'accomplir et qui confessent naïvement leur croyance au Messie.

Tous ces personnages, dessinés en quelques traits nets, se groupent autour de Salomé, en un tableau sombre qui se détache sur le ciel blafard de cette nuit d'Orient où, à l'issue d'une orgie, la tête de Iokanaan va tomber en offrande aux pieds d'une femme.

Salomé est la figure centrale de la composition. Le drame — point essentiel à noter — n'évolue que par elle et pour elle. Dans l'*Hérodias* de Flaubert, la belle danseuse royale n'apparaît que dans la troisième partie du conte. Discrètement, le romancier indique que sa mère Hérodias l'avait fait instruire loin de Machaërous, pensant que le tétrarque l'aimerait un jour, et cette « idée lui semblait bonne », nous dit-il, depuis qu'Hérodias avait senti se relâcher entre elle et lui « les liens de l'ensorcellement qu'il avait autrefois subi ». Salomé reste, dans la pensée de Flaubert, un instrument aux mains d'Hérodias.

Dans le drame d'Oscar Wilde, au contraire, elle agit par elle-même et sans incitation extérieure, poussée par une fatalité qui la conduit et la domine, sans qu'elle ait la claire notion de ses actes.

Elle est un être dévoyé, une inconsciente, qui va d'un extrême à l'autre, des élans les plus fébriles de la passion amoureuse à l'excès de la haine et de la cruauté. Elle est la victime de son caprice et de ses instincts. Elle fait le mal sans le savoir, parce qu'elle n'a sous les yeux que des tableaux de luxure et de corruption ; elle est cruelle, parce que tout autour d'elle lui offre l'exemple de passions sauvages s'exaltant jusqu'au paroxysme.

On ne peut apprécier Salomé d'après nos mœurs et nos tempéraments de gens du Nord. Salomé est une princesse d'Orient, orgueilleuse et froide tant qu'elle ignore l'amour. Mais lorsqu'il se révèle à elle, elle aime avec toute l'ardeur de son sang, elle se livre sans frein. Dédaignée, elle est sans pitié pour qui la méprise. Sans cela, son acte serait inexplicable et impossible. Wilde ne pouvait la peindre autrement.

Mais rien ne permet de dire qu'il l'ait faite impudique et perverse. Ceux qui ne veulent voir en elle qu'un phénomène de luxure acceptent la tradition courante établie par l'imagination des moines médiévaux, mais qui n'est ni peut-être la Salomé véridique, ni certainement la Salomé de Wilde. Pour le poète anglais, elle n'est pas exclusivement « la vierge lascive, ivre de sang, qui

obtient une tête ennemie par la mystérieuse offrande de son sexe » (1).

Salomé est absolue dans son amour comme dans sa haine ; elle est passionnée, avec frénésie, dans les deux sens, mais elle ne cesse pas un seul instant d'être sincère ; elle n'est ni hypocrite, ni déloyale, ni perfide.

Remarquez avec quel soin le poète a gradué les nuances qui marquent l'évolution de son âme. Ces nuances, il est vrai, sont notées en paroles brèves dont le sens intégral ne se dégage pas entièrement peut-être à la lecture ; il demande le complément du geste, de l'accent et de l'action scéniques ; mais ces paroles sont aussi décisives que possible et d'une netteté absolue.

Dès le début de l'action qui s'engage vivement et sans vains préambules, Wilde nous montre Salomé fuyant l'orgie brutale où se complaisent Hérode et ses compagnons de table. Dans le milieu vulgaire dont s'entoure le tétrarque, Salomé apparaît comme « une colombe égarée » aux yeux de son adorateur, le jeune Syrien Narraboth, capitaine de la garde. Lorsqu'elle se précipite hors de la salle où Hérode festoie, ses premières paroles résonnent comme un cri de détresse et de délivrance. « Je ne resterai pas, je ne veux pas rester. » Elle fuit, bien qu'elle ne comprenne pas pourquoi « le mari de sa mère la regarde » avec tant d'insistance. Sur la terrasse de Machaërous, elle respire avec ivresse l'air pur du soir et se baigne avec délices dans les clartés lunaires. Il y a

(1) Jean Lorrain : *La Marquise de Spolète.*

près d'elle ce soupirant, ce jeune Syrien qui l'aime. Avec une douceur hautaine elle repousse ses obséquiosités amoureuses. Et voilà, tout à coup, que du fond de la citerne qui se trouve sous la terrasse, une voix terrible monte dans la nuit silencieuse. C'est Iokanaan, enfermé là depuis longtemps, qui profère ses imprécations et ses prophéties.

Qui est ce Iokanaan? Salomé en a entendu parler. Elle sait qu'il invective journellement sa mère et que le tétrarque en a peur. Est-ce un vieillard? Est-il jeune? Elle l'ignore, mais elle veut le voir. Non pas qu'un sentiment quelconque l'attire vers lui; elle est simplement curieuse, elle veut seulement le regarder, et elle insiste pour qu'on le sorte de sa prison.

Alors, lentement, du gouffre noir, surgit la figure hâve et décharnée du Prophète, couvert de poils de chameau. Elle considère de près cet être étrange. La flamme de ses yeux terribles, la blancheur de son corps émacié, l'éloquence farouche de sa parole, tout la trouble profondément et elle ne sait ce qu'elle ressent. Elle devrait le haïr, puisqu'il insulte les siens; et elle voudrait l'aimer, tant il lui semble beau sous ses haillons, dans sa sublimité d'apôtre. Sa parole l'enivre; et cette bouche qui profère de si véhémentes imprécations, qui lui dit de si hautes vérités, la séduit toute : « Parle encore et dis-moi ce qu'il faut que je fasse. » Le Prophète lui dit « d'aller dans le désert chercher le fils de l'Homme ». — Qui est-ce, le fils de l'Homme? Est-il aussi beau que toi, Iokanaan? » Et elle s'exalte. Dans le langage imagé et brûlant

de l'Orient, elle dit naïvement à Iokanaan le ravissement de ses sens. « Je suis amoureuse de ton corps... Ton corps est blanc comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché, ton corps est blanc comme les neiges sur les montagnes de Judée. »— Iokanaan repousse avec horreur, comme un être abject, cette femme qui pour la première fois à sa vue éprouve la souffrance et le désir d'amour. La violence de l'outrage révolte ce cœur ingénu. L'amour et le dépit agitent confusément l'orgueilleuse princesse. Elle invective ce corps qui la séduit et cherche cependant encore ce qui l'attire dans cet être intangible et farouche. « C'est de tes cheveux que je suis amoureuse... laisse-moi les toucher ». — Iokanaan la repousse plus violemment. Dans l'excès croissant de son ivresse, elle jette alors le cri suprême d'amour : « C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Iokanaan. Laisse-moi la baiser! » Iokanaan lui répond : « Il n'y a qu'*un homme qui puisse vous sauver*, allez le chercher. C'est Celui qui est dans un bateau sur la mer de Galilée, et qui parle à ses disciples. Agenouillez-vous au bord de la mer et appelez-le par son nom. Quand il viendra vers vous, — et il vient vers tous ceux qui l'appellent, — prosternez-vous à ses pieds et *demandez-lui la rémission de vos péchés*. »

De quels péchés parle ici le Prophète? La vierge ne peut comprendre. Elle n'est coupable que de ses désirs. Qu'est-ce que cette salvation qu'on lui fait entrevoir? Où pourrait-elle la trouver, elle, qui ne sait rien de la foi nouvelle que prêche Iokanaan? Elle ne peut la demander qu'à celui dont

l'amour l'obsède. Aussi répète-t-elle désespérée : « Je baiserai ta bouche, Iokanaan. » Le Prophète lance alors la parole fatidique : « Soyez maudite, fille d'une mère incestueuse, soyez maudite ! »

Voilà le point moral essentiel, le moment psychologique du drame.

Devant cette malédiction, devant ce mépris injurieux, la passion éperdue, quoique virginale, de Salomé s'invertit. Tout son être, tout son sang, toute sa chair se révoltent. Son amour exaspéré se change en un vertige de haine, en une ivresse de cruauté.

Au bord de la citerne noire où, de nouveau, Iokanaan a disparu, elle reste pensive, blessée à la fois dans son orgueil et dans son amour, ne sachant que vouloir ; et l'horrible pensée lui vient alors de demander au tétrarque cette tête qui sera sienne alors et que nul ne lui disputera.

Voici justement Hérode qui paraît à la porte de la salle du festin, suivi d'Hérodias et de leurs hôtes. « Où est Salomé ? » clame le tétrarque. Elle est là près de la citerne. Titubant dans son ivresse, il veut courir à elle. Il glisse dans du sang ; c'est celui du jeune et beau capitaine syrien, amoureux de Salomé, qui s'est tué de désespoir parce que la princesse le dédaignait. Présage de malheur, ce sang ! Le tétrarque veut boire encore ; il veut s'étourdir. La lune lui paraît étrange. Des frissons le secouent. Il a froid et il a peur. Il entend au-dessus de lui un bruit d'ailes qu'il ne peut voir. Puis il se reprend et, obéissant à ses basses pensées, il poursuit Salomé de propositions séductrices. Elle ne veut rien entendre.

Cependant la voix de la citerne profère de nouveau de terribles imprécations. Toute l'assemblée frémit. Les juifs discutent. Est-ce le prophète Elie qui est revenu? Non, ce n'est pas lui. Dieu ne se montre plus en ces temps troublés! Et puis, il y a longtemps qu'Elie est mort. — Alors, c'est peut-être le Messie? — Oui, c'est le Messie, dit un Nazaréen. Il est aux portes de Jérusalem, où il fait des miracles; il a ressuscité des morts. « Ce serait terrible, si les morts revenaient », s'écrie Hérode. Et pour s'étourdir dans cette angoisse, il demande à Salomé de danser pour lui. Elle dansera, la belle princesse, mais à la condition que le tétrarque jure de lui donner ce qu'elle demandera. Hérode fait le serment. Salomé danse et quand, épuisée, elle tombe aux pieds d'Hérode, presque rieuse, d'une voix fascinatrice et puérile, elle profère ces sinistres paroles : « Présentement, je veux dans un plat d'argent la tête d'Iokanaan. » Hérodias approuve sa fille. Antipas est atterré. « Demande-moi mes bijoux, mes palais, la moitié de mon royaume, je te donnerai tout, mais ne me demande pas la vie d'un homme. » — « Je veux la tête d'Iokanaan! » répond la voix virginale.

Vaincu, Hérode se laisse enlever par Hérodias l'anneau de mort qu'un esclave apporte au bourreau. Le voilà déjà au fond de la citerne, sur laquelle Salomé se penche anxieuse. Elle écoute... Pas un bruit!... Un gémissement? Non, le choc d'un glaive qui tombe. « Il est lâche, ce bourreau. Il n'ose pas frapper. Soldats, courez l'aider. Mais frappe, frappe donc, Naaman! » Et voici que dans la clarté lunaire, qui s'est faite plus sinistre, à

l'orifice de la citerne surgit la tête coupée, que tient un grand bras noir.

Le moment est terrifiant. S'il n'y avait dans le drame de Wilde que ce gros effet de terreur et d'horreur, on pourrait hésiter. Mais il y a autre chose.

Salomé a pris possession maintenant de l'objet de sa haine. Inconsciente de ceux qui l'entourent atterrés et muets, elle parle à cette tête sans vie, à cette bouche livide et froide, d'où s'exhalait naguère la mystérieuse musique des paroles prophétiques ; à ces yeux qui étaient si terribles et qui dédaignèrent de la regarder. Exultante d'abord, sa frénésie éclate en propos triomphants : « Ah ! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Je la baiserai maintenant, je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr.... Tu m'as traitée comme une courtisane, moi, Salomé, la fille d'Hérodias ! Moi, je vis encore, mais toi, tu es mort et ta tête m'appartient. Je puis en faire ce que je veux, la jeter aux chiens et aux oiseaux de l'air. » Puis elle s'apaise et elle pleure. « Oh ! pourquoi ne m'as-tu pas regardée ? Tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée. »

Et lentement, s'agenouillant devant le plat d'argent, s'inclinant sur le tronçon hideux, elle prend enfin à ces lèvres refroidies le gage d'amour, le baiser qu'elles lui avaient refusé vivantes. « Tuez cette femme ! » hurle Hérode.

Sous leurs boucliers, les soldats étouffent Salomé.

C'est la fin du drame.

Si effroyable et audacieuse que soit cette conclusion, il faut admirer l'art avec lequel elle est amenée, la puissance d'évocation du poète, qui, sans une faiblesse, sans une faute de goût, avec un élan toujours pareillement soutenu d'inspiration, a su allier ici la suprême angoisse tragique avec la magie d'un lyrisme exubérant. Les dernières implorations de Salomé forment une page où la richesse du style, l'éclat des images, la caresse des mots et des expressions rappellent les plus pures beautés des poètes de l'Orient :

« Ah! ah ! Iokanaan ! Tu étais beau ! Ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent... Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums et quand je te regardais j'entendais une musique étrange ! Oh ! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? J'ai soif de ta beauté, j'ai faim de ton corps, et ni le vin, ni les fruits ne peuvent apaiser mon désir... Que ferai-je maintenant? Ni les fleuves, ni les grandes eaux ne pourraient éteindre ma passion. Oh ! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. »

Ce n'est point là, malgré la couleur passionnée du verbe, l'expression d'une passion purement lascive. Cette passion s'élève ici à la douleur, à la souffrance tragique; et le geste de piété qui en résulte, le baiser donné aux lèvres du décapité, est comme une paraphrase plastique de cette pensée que Wilde exprimait ailleurs : *Le moment de la repentance est le moment de l'initiation.*

« Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Etait-ce la saveur du sang ?... Mais peut-être est-ce la saveur de l'amour ? On dit que l'amour a une âcre saveur... Mais qu'importe ? Qu'importe ? J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. »

Imaginez ces mots exhalés d'une voix éteinte par une grande artiste, sachant extérioriser la profonde désespérance, l'émotion angoissée d'une âme qui sent la vie s'en aller d'elle avec cet amour qu'elle attendait et qui lui fut refusé; ajoutez-y l'effet, — nettement demandé par le poète dans ses indications scéniques, qui sont, elles aussi, une partie de sa pensée, — d'un rayon de lune tombant sur Salomé et l'éclairant comme d'une lumière surnaturelle; cette fin du drame ne répand-elle pas comme une apaisante et poétique idée de transfiguration?

Sans doute, avec quelque apparence de raison, on a dit que les sympathies de Wilde allaient aux puissances du mal, mais — et il l'a répété plus d'une fois dans les œuvres contemporaines de sa *Salomé*, — il considérait aussi la faute comme la voie de la perfection.

Il a dit encore : « Ce n'est pas l'homme parfait, c'est l'homme imparfait qui a besoin d'amour. C'est quand nous sommes blessés par nos propres mains ou par les mains des autres que l'amour devrait venir nous guérir. »

Ne semble-t-il pas que cette pensée puisse s'appliquer à Salomé, prenant conscience du mystère de l'amour dans le moment où, ayant

accompli de ses mains l'œuvre de mort, elle arrive à l'intuition d'un evie qu'elle n'a pas vécue et qu'elle aurait pu vivre ?

Ainsi ce poème, que d'aucuns voudraient condamner comme une œuvre de morbidesse érotique, d'amoralité malsaine, devient, quand on l'analyse attentivement et sans parti-pris, une œuvre d'art d'où émane l'émotion tragique des grandes fatalités douloureuses.

Dans l'avant-propos placé en tête de la traduction anglaise, Robert Ross rappelle que Wilde avait coutume de dire de sa Salomé qu'elle était un miroir dans lequel chacun pouvait trouver le reflet de sa propre nature : *The artist, art; the dull, dulness; the vulgar, vulgarity* (1).

Ceux qui n'y trouvent que « vulgarité » s'arrêtent aux expressions qui s'efforcent, dans le drame, à traduire l'état d'âme exceptionnel et extraordinaire qui seul peut justifier la cruauté de Salomé, et ils ne sentent pas la sombre et poignante désespérance qui est le ressort secret de cette cruauté. Wilde écrivait un jour, à propos de *Macbeth* : « Je suis certain que si *Macbeth* était représenté pour la première fois aujourd'hui..., bien des spectateurs protesteraient bruyamment et violemment contre le prélude des sorcières, leurs phrases grotesques et leurs mots ridicules. Ce n'est que lorsque la pièce est finie qu'on reconnaît que le rire des

---

(1) « L'artiste, l'art ; le fou, la folie ; le vulgaire, la vulgarité. » Préface de la traduction de *Salomé* en anglais par lord Alfred Douglas.

sorcières est aussi terrible que celui de la folie de Lear et plus terrible que le rire d'Iago. » (1).

Ce qu'il disait du rire des sorcières, on peut le répéter à propos du baiser de Salomé. Ce baiser est aussi douloureux que celui de Kundry dans *Parsifal*. Ce n'est pas sans quelque raison que l'on a rapproché l'une de l'autre ces deux figures féminines. Kundry et Salomé ont, en effet, quelques traits d'analogie. Appelées à accomplir une œuvre de perdition, placées toutes deux en présence d'un être d'élection, elles n'ont ni l'une ni l'autre la pleine conscience de leur action, et elles vont fatalement toutes deux à la délivrance dans la mort en suivant les voies de la passion et de l'erreur. Un professeur à l'université de Heidelberg, M. Karl Böhm, a pu dire fort à propos :

Je voudrais que l'on donnât comme épigraphe à *Salomé* ces paroles de Parsifal à Kundry :

O misère ! fuite de toute Rédemption !
O enténébrement de la folie humaine :
Dans la recherche du suprême Salut,
De n'aspirer qu'à la source de toute Damnation ! (2).

C'est en elles que je crois reconnaître tout le tragique de l'œuvre... Pour Salomé comme pour Kundry, l'amour dédaigné s'invertit en une brûlante passion de vengeance. Mais en ce qui concerne Salomé, s'ajoute encore un élément particulier. Dans une âme qui ne connaît pas encore

---

(1) *The Soul of Man* (l'âme de l'homme), traduit en français par Paul Grosfils.

(2) *Parsifal*, acte II, à la fin de la scène de séduction entre Kundry et Parsifal.

l'amour, la fantaisie crée des fantômes étranges. La vierge qui touche ces lèvres rouges croit pouvoir sonder ainsi le mystère de l'amour qu'elle ignore... Dès que son désir est satisfait, qu'elle n'a plus en face d'elle qu'un tronçon affreux qui ne peut répondre à son ardeur, le cri profond de la douleur éclate, car elle a détruit de ses propres mains l'être qui seul pouvait donner l'apaisement à son cœur. Quel secret peut-il lui révéler, ce baiser horrible imprimé aux lèvres mortes? Mieux encore que ses obstinées exclamations :

Qu'importe, qu'importe ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan,

la musique nous l'explique. Pour cet être de misère, la mort est la seule délivrance (1).

Voilà le grand moment tragique, qu'en effet la musique affirme avec la plus éloquente clarté. Et il faut s'y arrêter, si l'on veut comprendre ce qu'est le drame lyrique de Richard Strauss, dont nous avons surtout à nous occuper ici.

Qu'on lise attentivement la partition; les intentions poétiques du musicien éclaireront merveilleusement les dessous en apparence obscurs du poème. Tout au début de l'œuvre, lorsque Iokanaan parle à Salomé « de Celui qui est dans un bateau sur la mer de Galilée et qui seul pourrait la sauver », incessamment résonne dans la trame orchestrale le *thème d'amour* de Salomé. Ce même thème, après le baiser monstrueux, reparaît éclairci et comme purifié, exaltant la détresse de

(1) Allocution adressée à M. Richard Strauss à l'issue d'un concert où le compositeur avait dirigé la Danse des sept voiles tirée de *Salomé*, au Cercle académique de l'université de Heidelberg (1907).

la fille d'Hérodias et élévant ce désespoir dans la sphère supérieure du sentiment.

Ce n'est point là assurément un jeu du hasard ou du caprice inconscient. C'est une volonté réfléchie du compositeur, interprétant la pensée de Wilde. L'amour eût pu régénérer Salomé. De ses propres mains, elle en détruit la source. Il ne lui reste qu'à mourir.

Un simple rapprochement musical, sans transposition d'un seul mot dans le texte, sans adjonction d'une seule parole, sans modification d'aucune sorte au poème, suffit pour en accentuer la pensée philosophique et en dégager le sens profondément tragique. C'est que le drame contenait en substance cette haute signification. Le tout était de la faire germer.

Ce fut l'œuvre du musicien.

III

Hautaine, véhémente, fiévreuse, passionnée, angoissante, la partition de Richard Strauss s'impose impérieusement à l'auditeur. Dès les premières mesures, elle le saisit puissamment; elle le retient haletant et subjugué jusqu'à la dernière note.

Le compositeur n'a pas cru devoir créer par un prélude l'atmosphère analogue à l'action. Il ne s'est pas soucié davantage de nous émouvoir en écrivant le nocturne que le tableau scénique semblait commander. Ce n'est pas le clair de lune qu'il a voulu nous révéler, mais l'émoi de ses person-

nages, le trouble qui, dans cette nuit chaude d'Orient, agite des êtres inquiets de l'avenir.

Il n'y a même pas d'introduction. Un dessin rapide de la clarinette pose le thème de Salomé ; en même temps, le rideau se lève et le dialogue s'engage immédiatement, comme dans le drame de Wilde, entre le capitaine de la garde et le page d'Hérodias : « Que la princesse Salomé est belle, ce soir ! »

Richard Strauss affirme ainsi très nettement son esthétique dramatique. Il considère la musique comme un simple moyen d'expression. Fidèle à la tradition de Richard Wagner, le drame est pour lui l'essentiel ; c'est à traduire l'essence passionnelle de l'action tragique qu'il limite la fonction de l'œuvre musicale. Aussi n'a-t-il pas voulu que l'on transformât pour lui la *Salomé* d'Oscar Wilde en un « livret d'opéra » ; il a pris le drame tel que le poète anglais l'a écrit, en y supprimant seulement quelques répliques des comparses romains ou cappadociens. Et, pas à pas, il suit ce drame, s'attachant à caractériser musicalement et à peindre des sensibilités humaines dans les individualités en présence.

Pour distinguer celles-ci, il ne leur attribue pas des phrases qui seraient comme des écriteaux. Amplifiant le procédé wagnérien des thèmes caractéristiques, il groupe autour de chacune d'elles des phrases mélodiques qui sont l'expression juste de leurs états d'âme successifs, et ces phrases, modifiées dans leur contexture harmonique ou leur dessin rythmique, ou bien présentées par fragments et associées les unes

avec les autres, forment sous le texte chanté une trame symphonique d'une coloration intense, vivante, mouvementée et sans cesse expressive, suivant le sens des situations dramatiques.

La musique pure, d'autre part, domine en certaines pages de caractère plutôt descriptif, soit pour préparer une évolution du drame, soit pour préparer l'arrivée ou accompagner le départ d'un personnage. Ces pages, exclusivement symphoniques et largement développées, accentuent admirablement l'expression des scènes qui ne sont que mimées en renforçant par la magie des sons le sens des gestes, des attitudes et des mouvements.

Disciple de Berlioz autant que de Wagner, Richard Strauss est avant tout un coloriste. Très justement il pense et il a écrit que l'orchestre moderne recèle encore une infinité de trésors insoupçonnés qui offrent au compositeur dramatique, comme au symphoniste, d'inappréciables ressources pour la création de nouveaux symboles colorés, de nouvelles modalités expressives servant à caractériser de plus délicates fluctuations émotives, des sensibilités nerveuses plus affinées.

C'est dans ce sens qu'il pousse à l'extrême le procédé des thèmes conducteurs. Il n'y a pour ainsi dire pas une nuance de la partition qui ne vive de la substance rythmique et mélismatique de ses *leitmotifs*. Les moindres dessins intermédiaires sont des dérivés ou des fragments des *leitmotifs* principaux, logiquement introduits dans la trame polyphonique par un rapport de sentiment ou une coïncidence de mouvements.

Il en résulte un enchevêtrement de dessins et de

thèmes qui dépasse tout ce que l'on pouvait concevoir dans le domaine du contrepoint instrumental; deux ou trois motifs superposés marchent ensemble ou contradictoirement, tout en s'associant, çà et là, avec des dessins indépendants de signification purement pittoresque. C'est une complication qui semble à première vue inextricable. Et cependant, tous les éléments de la composition musicale sont agencés avec une aisance et une dextérité telles, que leurs retours successifs, les combinaisons ingénieuses et les transformations par lesquelles ils passent, les variations, les artifices rythmiques et les altérations harmoniques qu'on leur fait subir, paraissent tout naturels et se confondent en un tout organique dont la logique despotique et la force émotive s'imposent irrésistiblement. Bien que rien n'y soit laissé au hasard, que tout y ait un sens, une fonction et par là même une signification spirituelle, bien que l'intelligence, en un mot, semble avoir discipliné seule et froidement les mélismes, les rythmes et les harmonies, l'œuvre reste d'une spontanéité saisissante, d'un élan plein de force, d'une impétuosité qui a tout le mouvement de l'inspiration élémentaire.

Ce qui est frappant encore, c'est, malgré l'orchestration la plus touffue et la plus riche, malgré la luxuriance de la polyphonie, c'est la clarté de cette musique, la netteté et la solidité des lignes architecturales de la composition. En dépit de toutes les hardiesses de son harmonie, de la complication à première vue singulière de certaines superpositions de rythmes, de l'enchevêtrement

troublant de tonalités et de dessins mélodiques qui paraissent inconciliables, Richard Strauss est un musicien traditionnaliste. Il est de la descendance directe des grands symphonistes allemands. Tous ses développements sont établis solidement sur une assise tonale qui reste apparente sous les méandres les plus capricieux de la polyphonie orchestrale. Bien des détails paraissent grimaçants dans la réduction pour piano; ils s'adoucissent étonnamment à l'exécution instrumentale, grâce à la savante et ingénieuse combinaison des timbres.

La richesse de l'instrumentation dépasse tout ce qui avait été tenté jusqu'ici. Les cordes jouent presque constamment divisées, de même que les groupes des bois (augmentés d'un cor anglais grave), ceux des clarinettes, des flûtes, des bassons et des cuivres; la harpe s'accouple en de délicieuses sonorités avec le celesta et le glokenspiel; le xylophone scande les rythmes à côté des cymbales, des timbales et de la caisse roulante; et l'orgue soutient çà et là d'une pédale grave tout l'édifice sonore. Malgré ce prodigieux assemblage d'engins, la sonorité de cet orchestre formidable est d'une fluidité extraordinaire. Il est comme un tapis moelleux et souple sur lequel la voix humaine se pose rayonnante dans sa splendeur (1).

---

(1) Voici, au demeurant, la composition exacte de l'orchestre d'après la grande partition : 16 premiers violons, 16 seconds, 10-12 altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses, 1 petite flûte, 3 gran-

Une page capitale résume en quelque sorte toute la partition : c'est l'intermède symphonique de la danse de Salomé. Tous les thèmes essentiels s'y rencontrent en des associations et avec des développements qui font de ce fragment une des créations les plus vibrantes de la musique moderne.

Il aurait été facile à Richard Strauss de nous donner sans cesse de la couleur locale. Ayant habité Le Caire, il n'ignore pas la musique des Arabes et des orientaux; il eût pu, comme maint autre compositeur moderne, s'inspirer directement de thèmes empruntés au folklore de la vallée du Nil et en faire la base de sa *Danse des sept voiles*. Il a préféré créer une illusion synthétique au moyen de quelques rythmes et de sonorités qui suffisent pour évoquer l'Orient. Il n'a pas voulu autre chose que cette atmosphère. Il se garde bien de nous offrir la tristesse langoureuse et provocante des danses orientales. Il ne perd pas de vue que cet épisode chorégraphique est une partie essentielle du drame, que la danse de Salomé est un acte de passion, un geste réfléchi et calculé, que les pas de la royale danseuse sont

---

des flûtes, 2 hautbois, cor anglais, hœkelphone, clarinette en *mi* bémol, 2 clarinettes en *la*, 2 clarinettes en *si*, clarinette basse en *si*, 3 bassons et contre-basson, 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba-basse, 4 timbales, petite timbale, tamtam, cymbales, petit tambour, grosse caisse, tambourin, triangle, xylophone, castagnettes, glockenspiel, 2 harpes, célesta, enfin 1 harmonium et 1 orgue.

commandés intérieurement par ses sentiments, par sa folie d'amour, par son désespoir et sa colère.

Aussi la *Danse des sept voiles* n'est-elle pas un simple divertissement, c'est une définition du personnage, c'est tout un poème symphonique où se synthétise la psychologie de l'héroïne du drame : le trouble de son âme, ses aspirations et ses désirs, ses espoirs et ses déceptions, son orgueil brisé, sa cruauté excitée et la détresse finale de sa passion.

Il importe, pour bien l'exécuter, de se pénétrer du sens expressif de la musique et du caractère des thèmes employés. On a diversement cherché à y appliquer la description que Flaubert fait de la danse de Salomé. Mais c'est là une erreur. Dans le conte de Flaubert, Salomé danse simplement pour danser, sans intention spéciale ; c'est une danse lascive et acrobatique qu'elle exécute, rien de plus. Dans le drame de Strauss, il en va tout autrement et il suffit de se reporter à l'analyse thématique pour saisir la différence et comprendre la portée de cette partie mimée.

Le compositeur emprunte les dessins rythmiques et mélodiques de sa danse aux thèmes les plus caractéristiques de la partition ; d'une part, aux thèmes qui se rapportent à la passion de Salomé pour Iokanaan, de l'autre, aux thèmes qui se rapportent à son désir de vengeance, à sa volonté de réclamer la tête du prophète. C'est pour avoir cette tête qu'elle danse et c'est ce que la musique fait comprendre avec une éloquence tout à fait décisive. C'est aussi ce que la mimique doit exprimer au milieu des évolutions purement chorégra-

phiques qui constituent le fond *neutre* du divertissement (1).

Ainsi la musique — même absolue, sans l'adjonction des paroles — contribue à l'interprétation dramatique du poème et sert à en magnifier la signification.

Ce n'est pas, du reste, le seul fragment symphonique très développé de la partition. Dès le début du drame, lorsque Salomé exige qu'on ouvre la citerne où est enfermé Iokanaan et qu'on en fasse

---

(1) Ayant monté l'ouvrage au théâtre de la Monnaie, où il fut donné pour la première fois en français, le 25 mars 1907, j'ai eu le bonheur de rencontrer en Mlle Aïda Boni une artiste gracieuse autant que compréhensive, qui réalisa les intentions de Strauss avec une justesse et une force d'expression à laquelle le maître a rendu publiquement hommage en faisant venir Mlle Boni à Paris pour les représentations allemandes dirigées par lui au théâtre du Châtelet, où il n'avait pas rencontré, tout d'abord, ce qu'il désirait. Les thèmes de Strauss sont significatifs et expressifs; ils ne sont pas simplement dansants. C'est ce que Mlle Boni, aidée des conseils de l'excellent maître de ballet du théâtre de la Monnaie, M. Ambrosiny, avait parfaitement compris. Lorsqu'elle s'agenouillait au moment où éclatent à l'orchestre les thèmes d'amour avec, dans les basses, le thème de la décollation, elle semblait saisir et baiser la tête dans un élan éperdu de passion et de cruauté; et elle avait des élans non moins expressifs lorsque, se précipitant vers la citerne, elle y évoquait du geste le prisonnier que réclament à la fois sa folie amoureuse et son désir de vengeance. La danse proprement dite n'intervenait qu'aux endroits où apparaissent dans l'orchestre les thèmes non significatifs, purement dansants : et ainsi, se dépouillant d'un de ses sept voiles après chaque épisode, l'intelligente artiste, tout en s'inspirant aussi des attitudes et des mouvements propres aux danses orientales, avait composé une danse mimée de la grâce la plus séduisante et de l'expression la plus dramatique.

sortir le prophète prisonnier, l'ascension de celui-ci est accompagnée par un long morceau symphonique qui se développe sur une combinaison significative de thèmes relatifs à Salomé et au Précurseur. En une progression saisissante qui traduit l'impatience passionnée de l'héroïne, la musique s'agite et palpite en des rythmes fiévreux; elle gronde, s'enfle et grandit en des sonorités de plus en plus éclatantes, jusqu'à ce qu'enfin le Prophète ait atteint la margelle du puits et se dresse de toute sa hauteur en face de la fille d'Hérodias. L'accord parfait d'*ut* majeur éclate alors dans les profondeurs de l'orchestre ; c'est un moment grandiose et de la plus puissante beauté dramatique.

Alors se déroule entre le Prophète et Salomé la grande scène de séduction, où les fleurs mélodiques les plus rares éclosent sur un fond instrumental toujours intéressant. Pour célébrer la blancheur du corps de Iokanaan, sa chevelure noire comme les nuits sans étoiles, sa bouche plus rouge qu'une fleur de grenade, l'orchestre se charge des colorations les plus séduisantes, il s'épanouit en ondes sonores qui vous enveloppent de leurs effluves chauds comme les souffles du Midi. C'est un débordement triomphant de passion et de volupté, une éclosion capiteuse de parfums et de caresses dans un envol entraînant de mélodie et d'harmonie. La scène se résout finalement en une page d'une sérénité profondément émouvante lorsque Iokanaan parle à Salomé de « Celui qui est dans un bateau sur la mer de Galilée »; puis elle se clôt brutalement sur des cris de malédiction.

Le Prophète, inaccessible, retourne dans sa

citerne. Une page symphonique qui se développe en sens inverse de la précédente — qui va de la clarté rayonnante à l'obscurité tragique — accompagne parallèlement sa descente. Elle traduit avec éloquence les sentiments qui agitent alors Salomé, fille maudite d'une mère sans cesse insultée, princesse royale blessée dans son orgueil, amoureuse dédaignée qui vainement requiert le don d'amour, chez qui, maintenant, s'éveille le désir de vengeance, en qui va se préciser peu à peu la vision obsédante de cette tête rebelle qui tomberait en offrande à ses pieds. Examinez bien cette page; tout y est dit, tout y est exprimé. Grimaçant aux clarinettes, le thème de Iokanaan, horriblement défiguré, se contorsionne sur le sourd bourdonnement du thème initial de Salomé, murmuré au grave par la clarinette basse et les bassons; l'horrible pensée du crime s'est fait jour dans l'âme troublée de la princesse.

Quand l'interprète du rôle de Salomé parvient à exprimer par le geste et l'attitude cette fluctuation de sentiments contradictoires suivant le sens des thèmes musicaux, rien ne peut égaler pour leur puissance dramatique et leur force d'émotion ces scènes muettes que la symphonie, en les exaltant, revêt d'un relief extraordinaire.

Il s'en faut, du reste, que ce soient les seules pages qui s'imposent à notre attention par l'éclat du coloris. D'un bout à l'autre de la partition de *Salomé* se rencontrent des « jeux de sonorités » qui soulignent un détail du texte. Il y en a de curieux et de piquants, d'un effet très heureux; d'autres moins justifiés et qui semblent répondre

à un désir un peu puéril de réalisme pictural. Ainsi, quand Iokanaan parle des jeunes hommes d'Egypte qui « *sont vêtus de linge et d'hyacinthes* », le compositeur ne manque pas d'évoquer par un trait léger des violons la souplesse des tissus dont il est question, tandis que le *glockenspiel* marquera le scintillement des pierreries, l'éclat des casques d'argent; un peu plus loin, le tuba accentuera la lourdeur de leurs « grands corps ».

Ailleurs, le rugissement du lion passera rapide dans les basses parce que Salomé compare la chevelure de Iokanaan aux cèdres qui « *donnent de l'ombre aux lions et aux voleurs* ». Les « *cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois* », provoquent l'explosion d'asez banales sonneries de cuivres. La minutie picturale de l'auteur ne nous épargne même pas (aux trombones) le piétinement de « *ceux qui foulent le vin dans les pressoirs* », ni les battements traditionnels des clarinettes pour simuler les ailes de l'ange de la mort, ou les traits chromatiques ascendants et descendants des violons et des flûtes pour donner la sensation du vent.

Je ne m'attarderai pas à relever toutes les particularités de ce genre qui se rencontrent dans *Salomé*. Lieux communs de la peinture instrumentale, on peut se demander si ces notations étaient toutes pareillement opportunes. Beaucoup de ces détails pourraient ne pas être sans que l'œuvre en fût diminuée. Mais dans toutes ses compositions symphoniques, l'auteur de *Salomé* a toujours marqué une prédilection particulière pour ce genre d'effets d'instrumentation curieux, anciens ou nou-

veaux, et il semble bien qu'on soit ici en présence d'un phénomène, d'ailleurs intéressant, d'idiosyncrasie qu'il faut accepter tel qu'il est. Aussi bien, ses facultés inventives et ses dons d'observation auditive le conduisent-ils fréquemment aussi aux plus saisissantes trouvailles.

Rien de plus fin, de plus délicat que l'association du célesta et des harpes scandant de leurs notes argentines les harmonies charmantes qui disent le plaisir d'Hérode à voir Salomé mordre dans un fruit. On ne peut rien imaginer de plus gracieux, de plus frais, de plus savoureux comme sonorité.

Pour caractériser les juifs se querellant sur leur religion, il invente des successions de tierces et de quartes qui grimacent sur un rythme chevrotant d'une bien amusante psychologie. Sur les dessins empruntés à ce thème associé à un thème nouveau se développe ensuite la folle discussion des juifs sur la question de savoir « si Elie a vu Dieu ou seulement l'ombre de Dieu », et sur cet autre problème : « Iokanaan est-il ou n'est-il pas le prophète Elie ressuscité ? » Il y a là un ensemble vocal de la plus audacieuse polyphonie rythmique et mélodique : un chef-d'œuvre d'humour et d'habileté d'écriture. Notons aussi la belle phrase mélodique du Nazaréen qui met fin à cette discussion en confessant sa foi dans le Messie, dont les miracles provoquent la terreur du tétrarque.

Lorsque, après avoir dansé, Salomé demande la tête de Iokanaan et que l'action se précipite, la terreur du tétrarque, la joie perfide d'Hé-

rodias, la stupeur de l'assistance sont dessinées en traits rapides et décisifs qui attestent la sûreté d'écriture et l'instinct dramatique du compositeur. La symphonie halète, tressaute, ricane, gémit, s'éclaire ou s'assombrit avec la plus souple variété, suivant étroitement le texte avec des raffinements de réalisation pittoresque extraordinaires.

Ainsi, le plat d'argent dans lequel Salomé veut qu'on lui apporte la tête de Iokanaan est figuré par un trait ascendant du premier violon que fait briller la sonorité argentine du célesta. L'effet est juste et charmant.

Un moment, le tétrarque troublé ne retrouve plus le fil de ses pensées : « *Ah!... qu'est-ce que je voulais dire?* » Un dessin en triolets, dont les intervalles rappellent le thème de Salomé, décrit le tourbillon de ses idées.

Quand il cherche à convaincre Salomé de ne pas lui demander la tête de Iokanaan, parce que « *la tête d'un homme décapité, c'est une chose laide* », les instruments à cordes battent avec les bois de l'archet (*col legno*) l'un des thèmes de Iokanaan et cet effet de sonorité ligneuse produit une impression étrange et macabre.

Pour que Salomé renonce à son projet, Hérode offre de lui donner ses paons blancs, les oiseaux les plus merveilleux qui soient au monde. Hérodias l'interrompt : « *Vous êtes ridicule avec vos paons* ». Strauss s'amuse à faire entendre dans les bois le sifflement des paons. C'est d'une ironie féroce.

Hérode promet alors à Salomé des bijoux extraordinaires dont il fait une description minutieuse : l'orchestre s'éparpille en dessins à facettes

qui brillent et scintillent comme les opales, les chrysolithes, les topazes, les hyacinthes et les bérils dont parle Antipas.

Ces menus épisodes, qui font attendre et désirer la scène finale, en accentuent le prodigieux effet lorsqu'enfin elle se déroule dans toute son horreur. Hérode a consenti : l'anneau de la mort a été remis au bourreau, qui s'est précipité dans la citerne. Salomé est à l'orifice du puits, écoutant. Ce sont alors des silences sinistres, des trémolos à faire frémir, des sonorités insoupçonnées, miraculeuses de tragique effroi. Des gémissements brefs, des soupirs sans timbre sortant comme d'une gorge étranglée, s'exhalent des profondeurs de l'orchestre. Le bourreau est à l'œuvre.

Richard Strauss s'est souvenu ici d'un procédé indiqué par Berlioz dans son *Traité d'instrumentation*. Sur un trémolo très serré, mais *pianissimo*, des contrebasses seules, il fait donner à l'aigu par la première contrebasse un *si* bémol bref répété obstinément d'abord quatre fois de deux en deux mesures, puis plus nombreux et plus précipité, de mesure en mesure. On ne peut imaginer la sensation produite par ces sons étranges qui n'ont plus rien d'humain et qui viennent on ne sait d'où (1).

---

(1) Voici la note de Berlioz, à la fin du chapitre des contrebasses, dans son *Traité d'instrumentation* : « Un artiste piémontais, M. Langlois, qui s'est fait entendre à Paris il y a une quinzaine d'années, obtenait, avec l'archet, en serrant la corde haute de la contrebasse entre le pouce et l'index de la main gauche, au lieu de la presser sur la touche, et en montant ainsi jusqu'auprès du chevalet, des sons aigus très irréguliers et d'une force incroyable. Si l'on avait besoin de faire produire à l'orchestre un grand cri

Finalement, un trille dans le grave, donné en pleine force par les contrebasses et les violoncelles, indique que la tête de Iokanaan est tombée. Et la voici, sanglante, qui sort du puits. Un rappel terrible et triomphant des thèmes qui caractérisent les désirs de Salomé bondit des basses aux suprêmes hauteurs de l'ensemble instrumental pour aboutir à un andante frémissant de passion qui, peu à peu, s'épure, se calme et s'exhale finalement en un cantique d'amour auquel je ne sais quoi comparer, sinon le finale de *Tristan et Iseult* ou la conclusion du *Crépuscule des Dieux*.

Ce qui est merveilleux ici, c'est la richesse mélodique des développpements, le charme rare des sonorités, la chaleur tour à tour enivrante ou apaisée du sentiment, la noblesse et l'ampleur de la phrase. La progression musicale est d'une magnificence sans pareille. La partie vocale domine un ensemble instrumental où les thèmes relatifs à Salomé et à Iokanaan se combinent avec une ingéniosité contrapuntique et une sensibilité harmonique qui attestent la plus surprenante maîtrise. Il y a là une trentaine de pages admirables, d'une nouveauté et d'une hardiesse géniales dans l'agencement des thèmes, des harmonies et des rythmes,

---

féminin, aucun instrument ne le pourrait jeter mieux que les contrebasses employées de la sorte. » Il n'est peut-être pas sans intérêt d'ajouter que M. Richard Strauss a publié récemment une traduction allemande du traité de Berlioz auquel il a ajouté de nombreux commentaires tenant compte de tout ce que l'instrumentation moderne a ajouté d'effets nouveaux à ceux déjà signalés par Berlioz.

en même temps que de la plus pénétrante poésie; elles traduisent incomparablement l'âpreté cruelle, l'ironie endolorie, le désespoir, la folie de Salomé. C'est un épanouissement de sensualité d'abord, un débordement triomphant de cruauté qui se transforment peu à peu, selon l'ingénieuse expression de M. de Nozière, « en une souffrance presque religieuse » (1).

Il faut signaler tout particulièrement, à ce point de vue, toute la partie où Salomé évoque la beauté de Iokanaan. Ici reparaissent dans la tonalité d'*ut* dièse majeur, mais amplifiés et soutenus par une instrumentation d'une richesse incomparable, la plupart des thèmes de la scène de séduction du début. Lorsque Salomé rappelle qu'en regardant Iokanaan, « *elle entendait une musique étrange* », l'orgue résonne tout à coup dans les profondeurs de l'ensemble sonore.

Cette intervention de l'orgue est un trait de génie. Jusqu'à ce moment, le compositeur n'avait pas mis ce bel instrument à contribution; il ne l'utilise d'ailleurs que pour donner deux seules notes graves, une pédale de *la* suivie d'une pédale de *ré*, six mesures en tout; l'effet est prodigieux. Ces deux tenues d'orgue amplifient extraordinairement la sonorité de l'orchestre qui soutient, lui, à l'aigu, une pédale de *la*, tandis que dans les régions moyennes monte solennellement le thème de Iokanaan. Tout ce passage a un caractère en quelque sorte religieux et sacré. On a le sentiment

---

(1) Article sur la première représentation de *Salomé* à Paris, au Châtelet. *Gil Blas* du 9 mai 1907.

d'une adoration mystique (1). L'amour, comme le pensait Byron et comme l'ont répété après lui tous les romantiques, n'est-il pas une sorte de rédemption? Une évolution s'est faite dans l'âme de Salomé par la souffrance et le désespoir. Passionnément, elle chante sa détresse : « *Ni les fleuves, ni les grandes eaux ne pourraient éteindre ma flamme* ». Sa grande phrase d'amour *(Je baiserai ta bouche)* résonne incessamment dans tout l'orchestre, traitée en imitation serrée à quatre parties, à tous les degrés de l'échelle instrumentale. Mais en même temps sa désespérance gémit à travers ces élans, exprimée éloquemment par des altérations de ses autres thèmes naguère si provocants. Avec quelle délicatesse ils sont évoqués, *pianissimo* et très lentement, quand Salomé s'incline sur la tête du supplicié : « *Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée; je sais bien que tu m'aurais aimée!* »

Ces quelques pages s'élèvent à la plus haute poésie. C'est là du grand art, puissamment expressif. L'on s'étonne vraiment que des critiques n'aient découvert nulle trace d'émotion, nul charme de tendresse passionnée dans ces pages d'une si profonde sensibilité.

Le dernier épisode, le baiser de Salomé, nous

---

(1) Les auditeurs des exécutions données en mai 1907, sous la direction de M .R. Strauss, au théâtre du Châtelet, à Paris, n'ont rien pu soupçonner de cette merveille. Il n'y avait pas d'orgue au Châtelet; un pauvre harmonium le remplaçait; mais, n'ayant pas l'octave inférieure au-dessous des contrebasses, sa sonorité était noyée dans celles-ci, et l'effet voulu n'a pas été réalisé.

conduit rapidement à la conclusion du drame. La terreur qui saisit le tétrarque interrompt un moment la scène. Hérode s'affole, il veut rentrer dans son palais, il fait éteindre les lumières. Le tumulte de l'orchestre traduit le désordre de ses pensées. Pendant ce temps, Salomé s'est relevée épuisée, ayant baisé désespérément les lèvres froides.

Notons la hardiesse des combinaisons harmoniques qu'emploie ici le compositeur.

Une mesure avant le *lento* (4/4), les clarinettes et les flûtes établissent sur le *la* naturel un trille mineur qu'elles vont battre obstinément pendant une trentaine de mesures et qui servira de pédale. Sous cette note immuable, on entend d'abord, exposé par le hautbois et le piccolo, et dans le ton de *mi* mineur, le dessin si caractéristique des appels passionnés de Salomé (1); puis, dans le quatuor des cordes soutenu par l'orgue, les cuivres et les harpes, un accord indéfinissable qui semble appartenir à la tonalité d'*ut* dièse mineur (*do* dièse, *la* dièse, *mi* naturel, *fa* double dièse, *sol* dièse). Les frottements harmoniques produits par le *si* bémol du trille avec le *si* naturel du thème de Salomé, du *sol* naturel de ce dessin avec le *sol* dièse qui résonne dans les basses de l'orchestre, du *la* naturel qui pose le trille contre le *la* dièse de l'accord fondamental, cela semble une pure aberration. Ajoutons qu'un peu plus tard, le cor anglais introduit encore un dessin plaintif en croches : *sol* dièse, *la*, *sol* dièse. Et

(1) Voir page 60, le thème de la *Séduction*.

par dessus le tout se pose le chant de la voix. C'est inexplicable.

Cette agrégation de sons échappe à toute analyse, et cependant elle est merveilleuse. On ne sait ce qu'on entend. Ce long développement sur la même harmonie a une âpreté douloureuse qui correspond admirablement à la désespérance de Salomé. Cela gémit, cela frissonne; c'est lugubre et plein d'un mystère sombre; cela gronde vaguement comme un orage lointain dans un ciel chargé de nuages où des déchirures claires indiqueraient l'aube naissante.

Une dernière fois, les deux grands thèmes d'amour de Salomé repassent, chantés avec exaltation par tout l'orchestre; puis brusquement le ton d'*ut* dièse majeur dominant jusqu'alors est coupé par un accord de *ré* mineur, et quelques mesures sur le dessin déchiqueté des thèmes de Salomé nous conduisent à l'accord final d'*ut* mineur.

Par les quelques indications ici données, on se rendra compte aisément du système de composition de l'auteur et aussi du suprême intérêt que présente une partition où tout s'agence organiquement, où tout se développe logiquement d'une pensée fondamentale, à l'aide d'artifices de contrepoint qui donnent une souplesse, une variété et une éloquence singulières au discours musical.

Cet organisme est vivant et parlant. Il ne s'agit pas ici d'un simple travail de marquetterie musicale comme en offrent tant de pauvres compositions qui se réclament abusivement de la théorie wagnérienne. Le secret de sa puissance et de sa richesse est dans la sève harmonique des

thèmes fondamentaux. A première vue, plus d'un semblera d'invention faible. En y regardant de plus près, on reconnaîtra leur solidité primaire, et la multiplicité des combinaisons auxquelles ils se prêtent atteste leur richesse fondamentale. Naturellement, sans effort apparent malgré la minutieuse subtilité du détail, quelques germes suffisent, comme dans la nature, pour produire une floraison riche et infiniment variée d'aspect, quoique semblable toujours au fond. De là résultent la forte unité et en même temps la diversité de la partition.

L'analyse thématique qui suit complétera ce qui n'a pu être qu'indiqué d'une façon générale et sommaire dans cette rapide étude esthétique.

IV

Le but de ces pages étant de servir d'introduction à l'audition et à l'étude de l'œuvre, nous nous bornerons à grouper ici les éléments essentiels de la composition musicale. Ceux que la chose intéresse plus spécialement découvriront par eux-mêmes, soit dans la partition réduite pour piano, soit dans la grande partition d'orchestre, les transformations auxquelles le compositeur soumet ses dessins mélodiques ou rythmiques. Pour le musicien, c'est une jouissance profonde que le spectacle des combinaisons intarissables auxquelles l'auteur les soumet.

Les thèmes dont il se sert peuvent être répartis en divers groupes, selon le sens psychologique ou simplement pittoresque qu'il y attache. Il convient

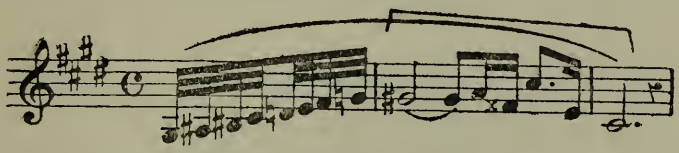
tout d'abord de bien identifier ceux qui se rapportent aux personnages principaux.

Arrêtons-nous en premier lieu à ceux qui concernent Salomé, la figure centrale de l'œuvre (1).

SALOMÉ

Les premières mesures de la partition exposent immédiatement, sans préambule, le thème principal de Salomé, thème serpentant et capricieux qui semble définir plus particulièrement sa nature en général :

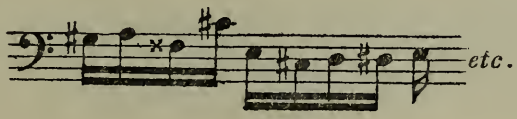
I. — SALOMÉ



Ce thème est le plus important de la partition.

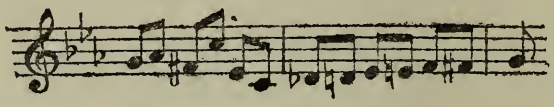
Le dessin final paraît souvent isolé. Soumis à de fréquentes altérations rythmiques, il est presque partout, tantôt dans les parties intermédiaires, tantôt aux basses, tantôt dans les parties supérieures. Je groupe ici quelques-unes de ses transformations les plus intéressantes.

La première variation paraît dès les premières

a  *etc.*

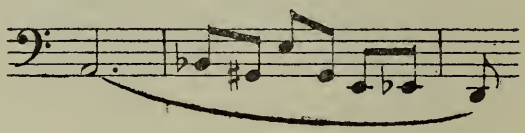
(1) Les chiffres en caractères gras, placés entre parenthèses, renvoient non aux pages, mais aux chiffres correspondants de la partition (réduction piano et chant ou partition d'orchestre). Les lettres capitales correspondent à celles qui marquent les différentes périodes de la *Danse des sept voiles*, comme dans la partition. Enfin, les chiffres romains indiquent les thèmes ici notés.

pages, aux basses (**7**). Un peu plus loin, en rythme ternaire et en groupement mélodique (**31**), le dessin est aux parties supérieures :

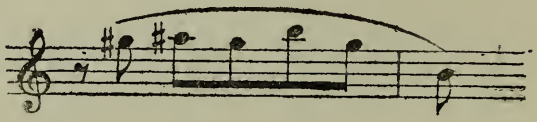
b  *etc.*

Sous la forme qu'il revêt ici, il revient très fréquemment, soit en entier, soit fragmenté (voir, par exemple, le *presto* du développement symphonique accompagnant la sortie de la citerne, **61** et **sqq.**).

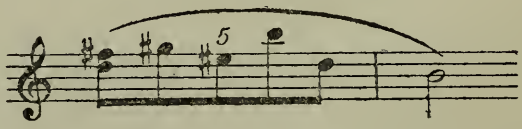
Nous le trouvons ensuite (**35**), aux basses encore, sous cette physionomie :

c 

Quelques mesures plus loin (**37**), il est ainsi présenté dans les parties supérieures :

d 

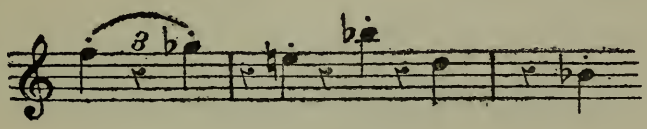
Puis, précédé de sa gamme ascendante (I), il s'altère encore de la façon suivante :

e 

lorsque Salomé cherche à circonvenir Narraboth pour qu'il fasse sortir le Prophète de la citerne (**55**).

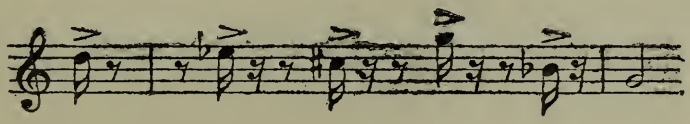
Sous une forme haletante et en notes piquées, il s'associe à un autre thème de Salomé dont nous parlerons bientôt (V), lorsqu'il doit exprimer la surprise de la vierge en présence du Prophète (cinquième mesure de **77**, puis **81** et **83**). Cette altération rythmique du thème est particulièrement curieuse au moment où le Prophète demande *quelle est cette femme qui le regarde.* C'est le piccolo qui la donne en notes aiguës :

f



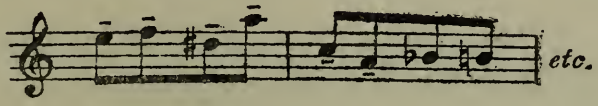
Il passe d'une façon analogue tout à la fin du drame, avant qu'Hérode donne l'ordre de tuer Salomé (une mesure avant **352**). On dirait que l'image de la princesse lui apparaît ternie et monstrueuse :

g



Dans la *Danse des sept voiles*, il joue un rôle extrêmement important; il devient une sorte de thème de bacchanale (**a** et **b**) piqué en *staccato* par les instruments en bois :

h



Nous y trouvons encore cette autre forme

répétée en séquence descendante (au 5/4 de la lettre **H**) :

i

Enfin, dans la scène finale, lorsque Salomé a saisi la tête (**315**), les intervalles caractéristiques du thème commencent un long trait de la clarinette qui semble un geste de triomphe :

j

etc.

Quelques mesures plus loin (**319**), le même trait reparaît dans les basses.

Grâce à ces altérations dynamiques, le dessin se prête à une infinité de combinaisons intéressantes et toujours suggestives.

Le deuxième thème propre à Salomé n'est pas moins malléable et riche en substance rythmique et mélodique. Le voici :

II. — Désir de Salomé

a

b

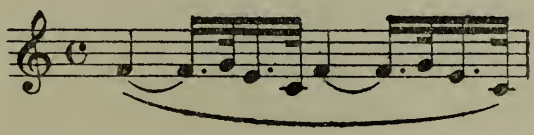
Cette belle phrase apparaît pour la première fois quand Salomé entre en scène (au *presto*, quelques mesures avant **20**). Elle semble définir à la fois sa curiosité passionnée et les désirs que sa beauté éveille autour d'elle.

Les deux dernières mesures (*b*) forment, comme celles du thème précédent, un dessin distinct que l'on retrouvera fréquemment employé à part.

Le premier dessin rythmique (*a*) est plus important encore et revient constamment, soit comme sujet principal, soit comme contre-sujet. On remarquera le rôle qu'il joue dans le fragment symphonique qui précède l'arrivée de Iokanaan, où les cors le font sonner comme un appel impatient (**63, 64, 65**). Le thème intégral est, du reste, lui aussi, constamment employé dans ce fragment.

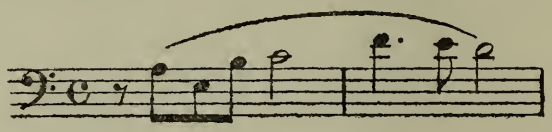
Dans la *Danse des sept voiles*, ses apparitions ne sont pas moins remarquables. Je me borne à renvoyer le lecteur à cette page symphonique, où il est aisément reconnaissable (au **G**, dessin d'accompagnement, puis après **R**, au *molto mosso;* au **Z**, où il se combine avec la transformation rythmique du thème **I**). Il serait fastidieux d'en noter toutes les modifications. Les intervalles et le rythme en sont si frappants, qu'on n'aura aucune difficulté à le saisir en ses multiples avatars.

Dans les dernières scènes, associé au dessin que voici :



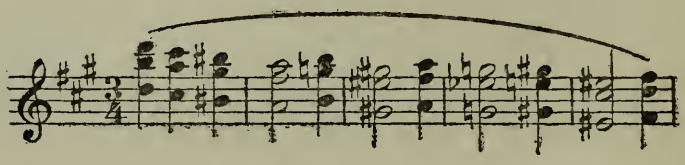
il exalte le triomphe de Salomé (**314, 330** et **331**)

quand elle saisit la tête du Prophète des mains du bourreau. Aussitôt après, il reparaît de nouveau isolé, soit en diminution comme figure d'accompagnement (**335** et **342**), soit, au contraire, en augmentation (**343**), et il prend alors un caractère plaintif, languissant et douloureux, très émouvant, par l'adjonction d'une conclusion mineure (quatre mesures avant **341, 343 sqq.**) :



Passons au troisième thème propre à Salomé. Il est d'un caractère plus reposé. Il apparaît lorsque Salomé chante, tout au début, le charme qu'elle éprouve à respirer l'air du soir sur la terrasse du château (**24**) :

III. — Langueur de Salomé



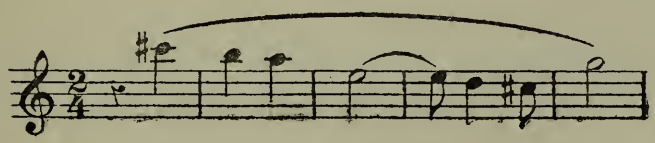
Il est délicieusement instrumenté et l'on y remarquera notamment l'association charmante de la harpe et du *glokenspiel* qui scande la marche chromatique descendante des harmonies.

Les imprécations de Iokanaan contre Hérodias troublent la rêverie de la princesse ; le thème apparaît alors déchiqueté (**35**) ; ensuite plus calme, quand elle a refusé de retourner au festin (**36**). Il

reparaît encore lorsque Salomé évoque une autre « impression de nature », les grands cèdres du Liban, auxquels elle compare les cheveux de Iokanaan (**104**). Il n'entre pas toutefois d'une façon continue dans la trame même des développements. Il est plutôt de nature incidente.

La scène de séduction nous apporte un autre thème similaire, cette phrase très lyrique qui paraît pour la première fois au moment où Iokanaan va sortir de la citerne (**63**) :

IV. — Admiration de Salomé



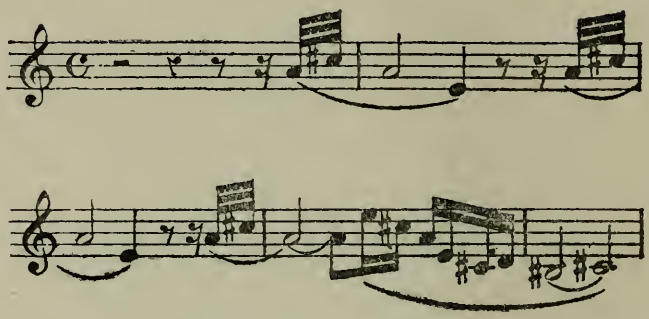
Elle se développe ensuite en une mélodie d'une envolée chaleureuse et passionnée, quand Salomé chante : *Ton corps est blanc comme les neiges sur les montagnes de Judée* (**93**).

C'est un premier thème d'amour. Son rôle est relativement restreint ; toutefois, par son caractère nettement mélodique, il domine toute la scène de séduction et s'amplifie magnifiquement en une phrase désespérément passionnée quand Iokanaan retourne dans la citerne (**142** et **sqq.**). Dans la *Danse des sept voiles*, il s'exaspère en une sorte de strette en rythme ternaire, toute frémissante d'ivresse sensuelle (T et *molto presto*). Voir aussi sa réapparition tout à la fin du drame (**359** et **361**), associé au thème VI.

Plus personnel et plus caractéristique, le thème

suivant ne se modifie guère, mais joue partout où il passe un rôle dominant :

V. — La Séduction



Il se rattache à l'idée de séduction. Le compositeur en tire un parti merveilleux. La clarinette pose d'abord doucement les premières notes, dès que surgit en Salomé le désir de voir le Prophète (**69**). Le thème se développe ensuite tout entier à mesure qu'elle se sent attirée et que grandit sa passion (**76, 92, 101, 141, etc.**). Ce thème, dans ses innombrables réapparitions, se prête à un nombre infini de combinaisons et, selon l'instrumentation dont l'auteur le revêt, il se fait voluptueux et caressant quand Salomé supplie, ou violent et cruel quand sa passion s'invertit en haine.

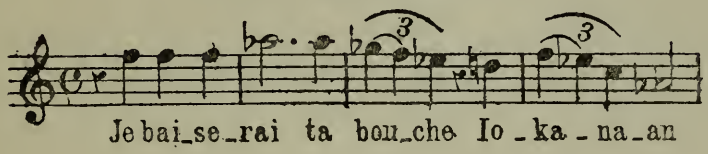
Dans l'épisode symphonique de la *Danse*, il chante éperdûment le vertige de Salomé.

A la fin du drame, les timbales le scandent aux basses d'une façon sinistre quand Salomé baise les lèvres du supplicié (**350** et **351**); il résonne âpre et désespéré (**355**), sous le trille obstiné de la clarinette et de la flûte, quand Salomé sent que tout lui échappe, et haché, haletant, ses trois

premières notes violemment accentuées marquant enfin l'agonie de la princesse.

Tout aussi importante est la phrase ardemment passionnée qu'expose la voix de Salomé :

VI. — Le Baiser



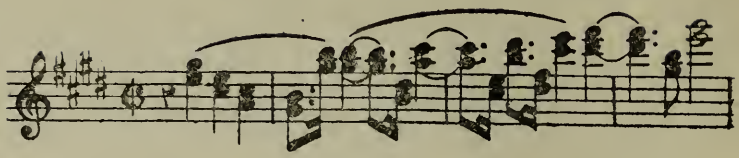
Elle est le parallèle du thème de l'*Admiration* (IV), auquel, d'ailleurs, elle est fréquemment associée. Après avoir dominé toute la dernière partie de la scène de séduction, elle reparaît avec le thème du *Baiser* dans le puissant développement orchestral qui accompagne le retour de Iokanaan dans la citerne (**142** et **sqq**.).

A remarquer le retour obstiné de ce thème dans la trame orchestrale, sous le chant de Iokanaan, lorsque ce dernier renvoie Salomé à « Celui qui seul pourrait la sauver », comme si le compositeur avait voulu identifier l'idée d'amour avec l'idée de rédemption (**131** et **sqq**.).

Mais c'est surtout dans la scène finale qu'il ressort avec un relief saisissant, traité fréquemment en imitation avec lui-même ou superposé aux thèmes de Iokanaan, enrichi de la plus expressive harmonisation, tantôt passionné et plein d'élan, tantôt alangui et douloureux, clamant la détresse de Salomé.

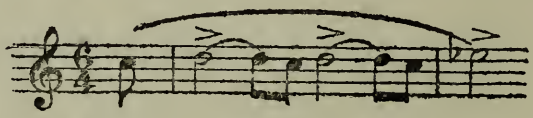
Un dernier thème d'amour enfin, d'un caractère extrêmement voluptueux et insinuant, s'associe à celui que nous venons de citer.

VII. — Extase de Salomé



Il semble, en son rythme bondissant, vouloir traduire plus spécialement l'ivresse amoureuse qui de plus en plus a envahi l'âme de Salomé ; et c'est aussi avec cette expression d'abandon qu'il s'alanguit dans la scène finale, accentuant le reproche de Salomé à la tête du supplicié de ne l'avoir pas regardée (**325** et **342**).

Signalons encore ce thème accessoire et de signification plutôt pittoresque, mais qui frappe tout de suite par le délicieux accouplement de la harpe et du célesta, qui en scandent le rythme :



Il s'insinue délicatement dans les parties intermédiaires, puis à la partie supérieure, quand Hérode offre à Salomé de manger des fruits avec lui. « *J'aime beaucoup voir dans un fruit la morsure de tes petites dents* » **(177)**. Il sert de sujet à tout un développement de la grâce la plus séduisante et d'un charme de sonorité absolument exquis. Plus tard, ce dessin reparaîtra, mais avec un tout autre caractère, cruel et ironique, quand Salomé, parlant à la tête de Iokanaan, lui dit : « *Je la mordrai avec mes dents comme un fruit mûr* » (**318** et aussi **326**).

Tout autre est la physionomie du thème suivant, âpre et dur :

VIII. — La Vengeance

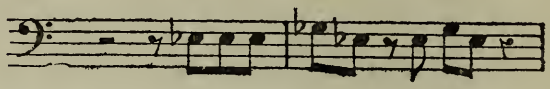
Il s'indique pour la première fois dans le fragment symphonique qui accompagne la rentrée de Iokanaan dans la citerne, au moment où Salomé pense à sa vengeance (**153**).

Le thème de *Iokanaan* (voir plus loin XIII), complètement défiguré, a été donné en notes piquées rapidement par la petite clarinette en *mi* bémol; c'est l'éclair d'une pensée mauvaise; alors, aux basses, fortement accentué par les bassons, résonne lugubre le thème de la *Vengeance*. Plus tard, c'est sur ce même dessin mélodique que la vierge cruelle dira : « *Je n'écoute pas ma mère. C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan* » (**256**).

Chaque fois que le texte ou la pensée des personnages se rapportent à l'idée de la décollation, le compositeur ramène les mêmes dessins dans la trame orchestrale, et il s'en sert surtout fréquemment dans les dernières scènes, notamment dans les basses, lorsqu'Hérodias crie à Salomé : « *Ne cédez pas, ma fille* » (**263**); quelquefois même dans les voix, par exemple, quand Hérode, cédant enfin aux instances de Salomé, s'écrie : « *Qu'on lui donne ce qu'elle demande* » (**298**).

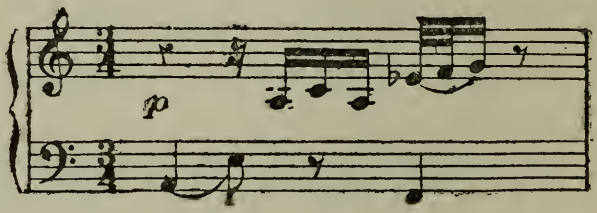
Lorsque, énervée dans son vertige de cruauté, Salomé s'impatiente et presse le bourreau de se

hâter, les timbales marquent brutalement et en rythme précipité le premier dessin du thème :

a 

Quelquefois aussi, pour en accentuer encore l'âpreté, le compositeur confie ce dessin au cor appuyé par les timbales; et il le fait sonner violemment par les cuivres, en doubles croches, lorsque Salomé commande aux soldats atterrés de lui apporter la tête d'Iokanaan (**313**).

Mais la transformation la plus intéressante et la plus significative de ce thème, on la trouvera au début de la *Danse des sept voiles*, sous cette forme :

b 

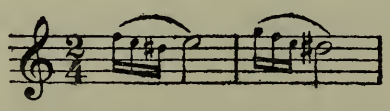
« *C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan.* » Ils n'ont pas encore été prononcés, ces mots pleins d'horreur; la princesse ne les dira qu'après avoir dansé et obtenu le serment du tétrarque. Mais la musique sait et révèle ce que veut la vierge cruelle : elle danse pour obtenir la tête de celui qu'elle hait maintenant; elle danse avec cette unique pensée de vengeance; sa grâce et sa beauté s'efforcent à troubler le tétrarque dans le seul but de lui arracher l'arrêt de mort. D'abord insinuant quand il est exposé *piano* par l'alto solo, le dessin passe ensuite incessamment dans la trame orchestrale, violent et décidé, ou volup-

tueux et caressant, tantôt aux basses, tantôt aux parties moyennes, en entier ou fragmenté. Sous les rappels des autres thèmes de Salomé (I, IV, V et VI), il marque le caractère ironique et cruel de la mimique dansante, tout particulièrement lorsqu'il s'associe au thème de *Iokanaan* défiguré (XIII *b*) et que le rythme de son premier dessin est scandé en solo par le xylophone (**M**) comme une sorte d'évocation macabre, tandis que la large mélodie du *Baiser* (VI) chante passionnément aux cordes.

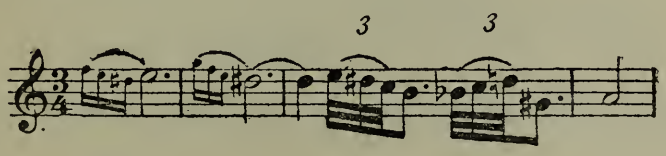
Il suffit de ce détail pour faire comprendre le sens et le caractère que l'auteur a entendu donner à la *Danse des sept voiles*.

Celle-ci nous apporte d'ailleurs quatre thèmes nouveaux, qui lui sont propres et ne se reproduisent pas ailleurs dans la partition.

C'est d'abord un simple battement du hautbois

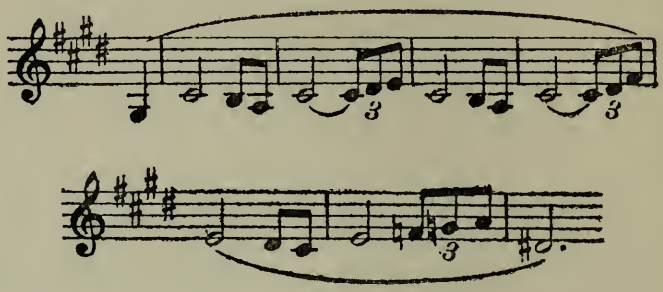


qui se développe en une mélopée dolente, dans le goût oriental :



Ensuite vient un dessin plus rythmé, qui n'est pas sans analogie avec l'un des thèmes utilisés par M. Saint-Saëns dans le ballet de *Samson et Dalila :*

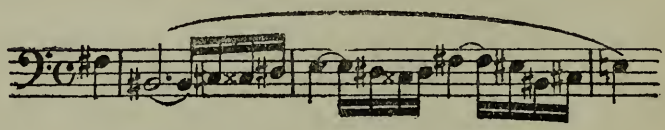
Enfin, cette large phrase chantante que les violoncelles, les altos et les violons exposent chaleureusement :



Combinés et associés à toute la série des autres thèmes de Salomé, auxquels se joint le thème principal de *Iokanaan* (XIII), ils font en quelque sorte contraste avec ceux-ci, car ils n'ont qu'une fonction purement chorégraphique.

Il nous reste à citer deux formules accessoires, communes à la fois à Salomé et à Iokanaan. Celle-ci :

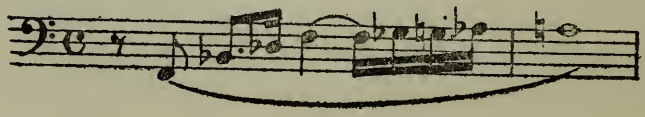
X. — La Fascination



semble rendre la fascination qu'éprouve Salomé en voyant les yeux terribles du Prophète, dont elle parle avec une sorte de terreur.

Celle-ci :

XI. — Le Dédain



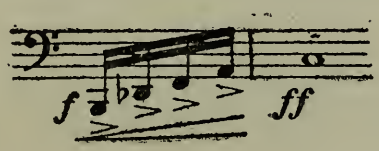
est l'expression en quelque sorte du dédain de Iokanaan repoussant Salomé.

Ces deux formules se retrouvent fréquemment dans les parties intermédiaires, toujours évoquées par une association d'idées qu'amènent ou le texte, ou la situation dramatique.

La dernière, qui gronde déjà dans les basses pendant que Iokanaan, dans la citerne, profère ses imprécations contre Hérodias (**70**), est employée d'une façon particulièrement intéressante dans la dernière scène, lorsque Salomé rappelle que Iokanaan n'a pas voulu d'elle (**320** et **321, 337, 338,** etc.). Voir aussi, dans la scène de séduction, le thème renversé, lorsque Salomé compare les cheveux de Iokanaan à des serpents noirs (**112**).

Enfin, le dessin suivant, fréquent aux bassons et au contrebasson :

XII. — Résolution de Salomé



donne bien la sensation d'un frisson de rage et de cruauté. D'abord exposé *piano* par deux bassons, puis répété plus fort au moment où surgit en Salomé l'idée du meurtre, il est repris finalement par les quatre bassons, *fortissimo*, quand sa résolution est prise (interlude après le départ de Iokanaan **152**). On le retrouvera partout où la volonté cruelle domine l'esprit de Salomé, notamment

dans la *Danse des sept voiles* **(d)** et dans les scènes finales (**256, 297, 306, 312** et **sqq.**).

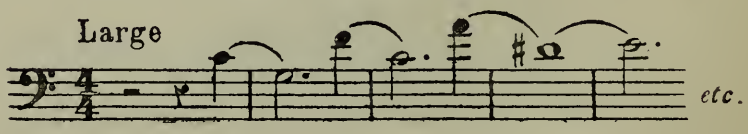
Tels sont les thèmes mélodiques et les dessins qui s'attachent au personnage de Salomé. Ils sont de loin les plus importants et les plus développés.

IOKANAAN

Les thèmes relatifs à Iokanaan, — presque toujours associés à ceux de Salomé, — sont infiniment plus simples. La nature du Prophète est moins complexe. Il ne connaît qu'une chose : sa mission. Il n'a qu'une pensée : préparer les voies à Celui qui doit venir en dénonçant la corruption qu'il voit autour de lui. Il reste inaccessible à toutes les séductions.

Le plus caractéristique de ces thèmes, celui qui joue le plus grand rôle par les modifications qu'il aura à subir est le suivant :

XIII. — IOKANAAN

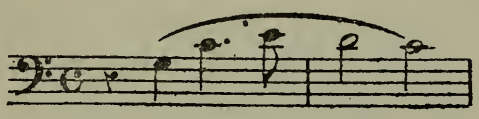


C'est Iokanaan tout entier, implacable et farouche, presque surnaturel dans sa candeur de prophète. On dirait une formule d'ancien *Credo*, sévère et intangible. Pour la première fois, cette séquence s'affirme au moment où les gardes ouvrent la citerne (**61**) ; elle éclate ensuite dans toute son ampleur au moment où Iokanaan se dresse de toute sa hauteur sur la margelle de la

citerne. L'orchestre complet pose la tonalité d'*ut* majeur, tandis que la séquence, dans les cuivres, aux parties intermédiaires, monte lente et solennelle (à la dixième mesure de **65**).

Elle est étroitement unie à cet autre thème de caractère presque chevaleresque qui s'applique plutôt à l'apôtre, au missionnaire, au précurseur (**12** et **sqq.**, puis **60** *a tempo*).

XIV. — L'Apostolat



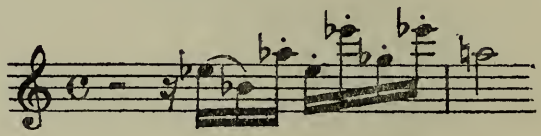
Soutenu fréquemment par de puissants accords des cuivres, son expression militante s'adoucit parfois quand l'auteur le transporte au quatuor des cordes, suivant la situation.

Presque toujours associées, ces deux formules dominent toutes les scènes où Iokanaan est directement agissant.

Le thème de l'*Apostolat* paraît souvent en simples octaves dans les basses, mais il ne se modifie guère. Il faut signaler cependant le dessin qui en est dérivé et qui gronde aux basses (**81** et **97**) pendant toute la scène entre Salomé, le Prophète et Narraboth, ingénieusement associé aux intervalles caractéristiques du thème de ce personnage (XVIII) et au thème de la *Citerne* (XXVI).

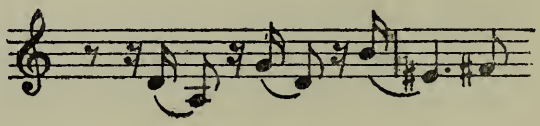
Plus malléable, la séquence (XIII) se transforme constamment. Elle se glisse déjà, grimaçante, parmi les dissonances qui accompagnent les pre-

mières invectives de Salomé à cet homme qui se détourne d'elle (**98** et **99**); puis, sous une forme plus précipitée, en triolets, lorsque le Prophète écarte de lui Salomé en lui disant *de ne pas profaner le temple du Seigneur* (**109**). Enfin, la clarinette solo l'expose sous cette apparence :

a 

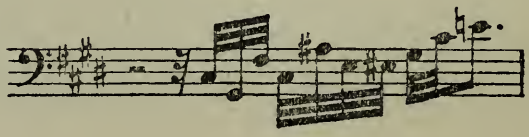
au moment où Salomé conçoit l'idée de la mort du Prophète, qui l'a maudite (**153**). Aussitôt après résonne lugubrement le thème de la *Vengeance* (VIII). L'association d'idées est parfaitement claire. J'ai déjà signalé (p. 42) ce passage très important et bien caractéristique, car il détermine tout le jeu de scène de Salomé. On n'y saurait donc trop insister.

Dans la *Danse des sept voiles*, le thème de Iokanaan passe sous cette forme :

b 

puis (**a**) dans sa forme originale. comme contre-sujet à la variation du premier thème de *Salomé* (I*h*).

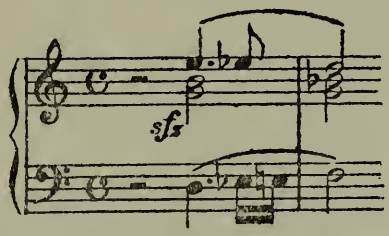
Citons aussi ce trait dans les basses quand Salomé redescend en scène avec la tête du Prophète (troisième mesure, **315**) :

c 

tandis que dans les régions supérieures résonne en pleine force le thème de la *Séduction* (V). Voir encore les variations dans les basses (**323, 328**) à la grande scène de Salomé, où le thème monte finalement, dans sa forme première (XIII), sur les pédales d'orgue déjà signalées (**338,** au *lento*).

La combinaison suivante de mouvements contraires sert à accompagner les vitupérations de Iokanaan à l'adresse d'Hérodias (**70, 71,** etc.) :

XV. — La Colère du Prophète



Elle est reproduite souvent dans les premières scènes et dans les dernières où Salomé fait allusion au dédain du Prophète pour sa beauté. Elle est associée du reste aussi fréquemment avec les deux thèmes du *Dédain* et de la *Fascination* (X et XI).

Ajoutons cette phrase mélodique (violon solo), belle par sa simplicité :

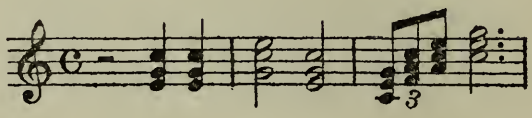
XVI. — La Rédemption

Dans sa candeur, elle semble évoquer l'idée de la Rédemption, lorsque Iokanaan renvoie Salomé à

Celui qui est dans un bateau sur la mer de Galilée. (A remarquer la tenue de la quinte *la* bémol, *mi* bémol, en forme de triolets pour imiter l'ondulation des flots.)

Notons encore cette fanfare, que fait surgir l'idée du Christ :

XVII. — La Divinité



Elle se reproduit dans la scène finale, quand Salomé reproche à Iokanaan « d'avoir mis sur ses yeux le bandeau de celui qui ne veut voir que son Dieu ».

Voilà le groupe des thèmes propres à Iokanaan.

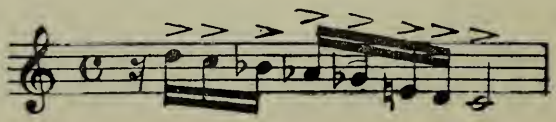
Passons aux thèmes des personnages secondaires.

HÉRODE

Le plus important de ceux-ci, Hérode, en est abondamment pourvu. Son individualité n'est pas moins complexe que celle de Salomé. Aussi le groupe des dessins et des formules que suscite son rôle dans l'action est-il tout aussi varié que le groupe des thèmes de Salomé.

Cette gamme descendante par tons entiers le suit partout (**154** et **sqq**) :

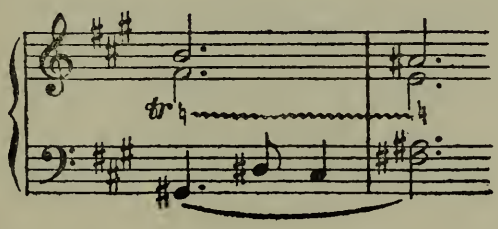
XIX. — L'Incohérence d'Hérode



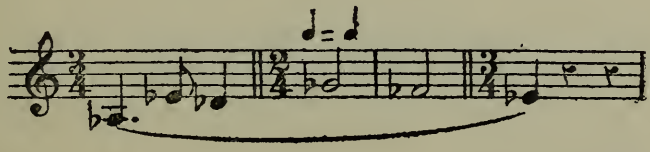
Elle caractérise sa faiblesse et son indécision. Elle apparaît aussi en série ascendante lorsque se manifeste plus spécialement l'incohérence neurasthénique du tétrarque décadent, par exemple lorsqu'il promet à Salomé, pour qu'elle danse, de lui donner « tout ce qu'elle voudra » (**227** et **sqq.**) ; puis encore lorsqu'il va céder enfin à son horrible caprice (**298**).

De ce dessin, il faut rapprocher cette formule harmonique qui se rencontre tout au début de la partition, lorsque Salomé parle du tétrarque qui la « *regarde avec ses yeux de taupe sous ses paupières tremblantes* » (**22**) :

XX. — La Faiblesse d'Hérode

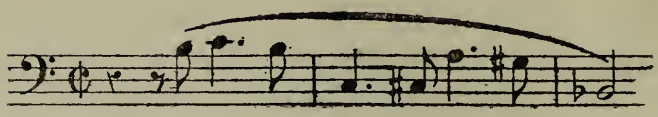


Elle se développe ultérieurement et, dans la scène où, profondément troublé, le tétrarque supplie Salomé de ne pas lui demander la tête de Iokanaan (**265** et **sqq.**), elle reparaît fréquemment sous cette forme :



Elle s'y associe avec de bien intéressantes altérations (**269** et **sqq.**) à ce dessin :

XXI. — Le Trouble d'Hérode

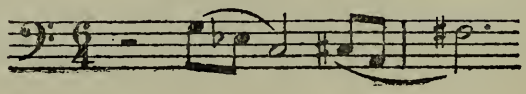


lui-même constamment modifié dans sa forme rythmique et qui donne bien une impression de désordre par son imprécision tonale.

Ces intervalles caractéristiques reparaissent — ingénieuse juxtaposition, — associés à ceux du thème de Salomé (I), dans le dessin en triolets qui marque le tourbillonnement d'Hérode quand il ne sait plus où il en est (**273** à **275**); et ils forment la base de tout le morceau qui se développe quand Hérode décrit les bijoux et les pierreries qu'il propose à Salomé (**290** et **sqq.**).

Le thème que voici paraît lorsque Hérode promet à Salomé de lui donner tout ce qu'elle voudra, si elle danse pour lui (**223**, **224**, **225**, **226**) :

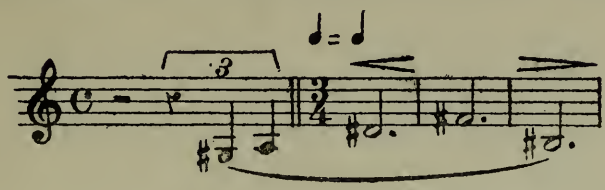
XXII. — Hérode suppliant



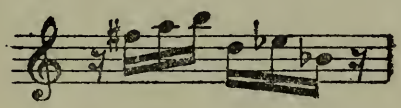
Il se développe et est employé d'une façon particulièrement intéressante, incessamment varié, dans la dernière scène d'Hérode avec Salomé (**295**, **296** et **sqq.**).

Moins importants sont les dessins qui traduisent :

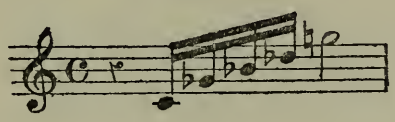
a) La *curiosité malsaine* du personnage (**156**) :



b) Les *terreurs* dont il est saisi (**160**) :



c) Les *retours d'énergie* qui traversent l'incohérence de son vouloir (**162**) :

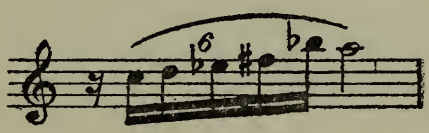


Ils n'ont d'ailleurs qu'un rôle secondaire.

HÉRODIAS

Les thèmes qui se rapportent à Hérodias sont de simples dessins qui passent, çà et là, dans la trame orchestrale. Il suffit de les noter.

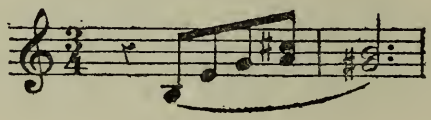
XXVI. — Hérodias



Celui-ci est exposé d'abord par les bois, lorsque la mère de Salomé reproche à Hérode d'avoir peur du Prophète (**186**). La septième mineure, qui en

caractérise la constitution harmonique, évoque bien l'idée du caractère acariâtre de cette femme. Il est plus fréquemment mêlé à la trame orchestrale dans la scène capitale où Hérode cherche à détourner Salomé de son projet (**261** au *molto allegro*, puis au **279**, au **351**, etc.). Là, il s'associe parfois avec ce dessin :

XXVII. — Le Triomphe d'Hérodias

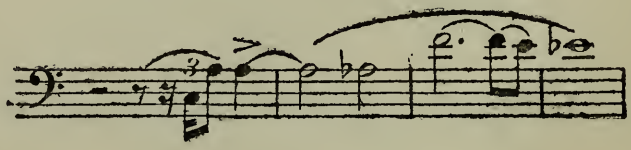


qui caractérise la satisfaction d'Hérodias exultant à l'idée de la mort d'Iokanaan (**262**).

NARRABOTH

Le jeune capitaine des gardes, Narraboth, amoureux de Salomé, n'a guère qu'un thème qui lui soit propre. Cette phrase langoureuse traduit sa mélancolie vaine :

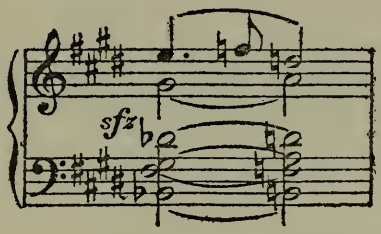
XXVIII. — Narraboth



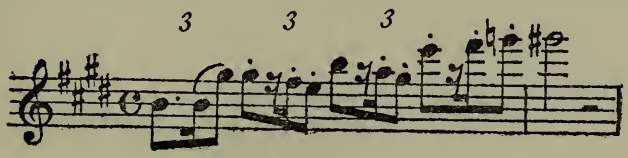
Elle domine toute la partie du drame où il est en scène; elle passe et repasse avec un accent particulièrement douloureux en d'ingénieuses associations avec les thèmes de *Salomé* (I et IV), au moment

où Narraboth va se tuer de désespoir (**123**, **124**; au **125**, tout à l'aigu, il siffle durement dans le piccolo). Enfin, lorsque le tétrarque se rappelle qu'*il avait vu Narraboth regardant Salomé d'une façon langoureuse* (**163**), il passe une dernière fois, lamentablement triste, associé aux thèmes de *Salomé* (I et II, ce dernier transposé au *mineur*).

On peut noter encore cette jolie agrégation harmonique, lorsque Narraboth parle de la princesse : « *Jamais je ne l'ai vue si pâle* » :



et ce dessin de caractère simplement pittoresque :



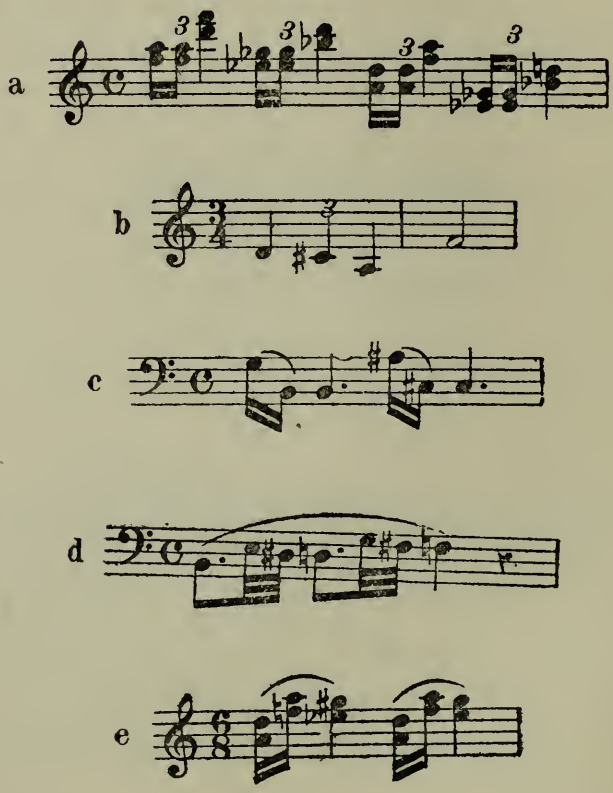
qui sautille comme « *la princesse aux petits pieds de colombe* » à laquelle l'amoureux compare la lune (**2**). Il ne reparaît qu'une fois dans la *Danse des sept voiles*, au moment où Salomé, épuisée, fait un dernier effort (**X** au 2/4).

LES JUIFS

Le groupe des juifs est caractérisé par les cinq thèmes que voici, qui apparaissent isolément d'abord, dès les premières scènes (*a* et *b* au **4**), puis associés à *c*, *d* et *e* dans le quintette de la

dispute, où ils s'enchevêtrent en une polyphonie comique du réalisme en même temps que de l'habileté la plus étourdissante :

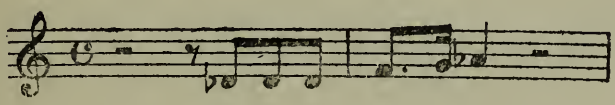
XXIX. — La Dispute



A la fin de ce quintette **(210)**, rappelons la scène des deux Nazaréens racontant les miracles du Christ, où, sous une mélodie indépendante, passe à l'orchestre un rappel du beau thème de Iokanaan évoquant « *Celui qui est dans un bateau sur la mer de Galilée* » (XVI).

Le page d'Hérodias n'a pas de thème qui lui appartienne. Mais ses terreurs sont caractérisées par ce dessin :

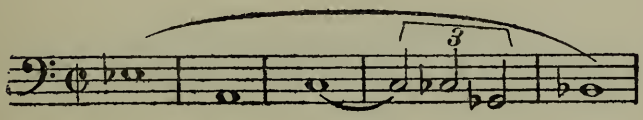
XXX. — Thème du Malheur



qui souligne ses vaines recommandations à Narraboth au début du drame. Il a quelque chose de fatidique (**48** à la basse) et on en retrouvera les intervalles altérés dans le thème de la *Vengeance* (X).

Le thème suivant se rapporte aux ténèbres de la citerne : « *Comme il fait noir là-dedans* », dit Salomé (**45, 52**) :

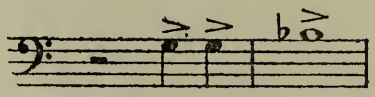
XXXI. — La Citerne



Cette succession gronde constamment dans les basses pendant que Iokanaan accomplit sa sortie de la citerne (**59** et **sqq.**), et elle l'accompagne encore quand le Prophète y redescend (**140**, *molto più lento*); plus tard, à la scène de la décollation, elle reparaît encore passagèrement (**307, 308**).

Le dessin suivant :

XXXII. — La Menace



passe fréquemment aux parties intermédiaires et aux basses dans toute la première scène. Il se rencontre pour la première fois dans la partie vocale, au premier récit de Iokanaan : « *Après moi viendra un plus puissant que moi... Quand il viendra, la terre, déserte, se réjouira* » (**13**). Sur les mots « *quand il viendra* », en même temps que dans la voix, ce dessin résonne fortement accentué dans les basses et y persiste pendant toute la scène entre les soldats romains (**15** à **18**). Au fond, c'est aussi un dérivé du thème de la *Vengeance* (XIII). Iokanaan pressent sa mort, mais il ne sait encore comment il disparaîtra.

Avec un caractère de profonde amertume, ce dessin résonne encore aux basses dans la scène finale (**342**), comme un avertissement du Destin. Cette fois, c'est à Salomé elle-même que s'adresse la menace.

Tels sont les matériaux rythmiques et mélodiques employés par Richard Strauss pour composer le revêtement sonore du drame de Wilde. Est-il indispensable de dire que les dénominations données aux thèmes cités n'ont pas une valeur absolue, qu'elles n'ont d'autre portée que d'en définir approximativement la signification? Ces thèmes, on l'a vu, ne sont souvent que des formules mélodiques assez courtes, de simples

dessins rythmiques auxquels il est impossible d'attacher un sens précis. Ils seraient impuissants, par leur propre substance et détachés du contexte, à évoquer une image, à suggérer une idée. Ainsi, prenons l'un des derniers thèmes cités, que nous avons appelé le thème de la *Citerne;* ce dessin mélodique sur une échelle chromatique descendante est en soi tout à fait insignifiant et pourrait aussi bien se rattacher à toute autre chose. Il ne vaut que par l'association d'idées dans laquelle, systématiquement, le compositeur l'enveloppe. C'est par là que ces sons acquièrent une puissance d'expression particulièrement suggestive. « *Comme il fait noir là-dedans* », dit Salomé en parlant de la fosse où plongent ses regards au moment où le thème gronde dans les instruments à sonorité sombre et lugubre. Ce n'est qu'une tache de couleur orchestrale, si l'on veut, mais cela suffit. Désormais, chaque fois que ce thème serpentera dans les basses, il rappellera l'image de cette prison froide, obscure et sinistre où le Prophète est enfermé.

De même encore, le thème que nous avons appelé le *Désir de Salomé* (II). Il est par lui-même plus expressif. Son rythme bondissant et souple a quelque chose de provocant. Selon l'instrumentation dont il est revêtu, selon qu'il est exposé par les flûtes, les violons, les bois, les sonorités de lumière et de caresse, il est enlaçant, voluptueux, presque lascif; sonnant aux cuivres, il devient véhément, fiévreux, tout frémissant de passion, d'orgueil, de séduction volontaire.

Par l'association des idées, ces simples formules

rythmiques et mélodiques deviennent de la sorte comme les vocables d'une langue dont les acceptions peuvent se charger d'un nombre infini de nuances délicates et sensitives. On en saisit parfaitement le sens, encore qu'il soit difficile de le formuler d'une façon nette et précise. Les dénominations qui leur sont données fixent seulement d'une façon générale l'ordre d'idées auquel le compositeur les a volontairement assujetties. Elles aident ainsi à révéler le but quelquefois très subtil des combinaisons auxquelles il a recours pour traduire sa pensée ou son sentiment poétique.

Salomé est une composition d'une complexité organique si variée et si souple, qu'il est indispensable de l'examiner en détail avec la plus grande attention, si l'on veut en apprécier toute la valeur. Aucun de ceux qui y auront consacré une étude consciencieuse ne regrettera le temps qu'il y aura donné. Et l'œuvre, qui, dès le premier moment, les aura saisis par son grand souffle et son ardent lyrisme, leur paraîtra plus belle encore quand ils se seront rendu compte de tous les artifices harmoniques et contrapontiques dont est faite la poésie souveraine qui s'en dégage.

Ajoutons seulement qu'il faut bien se garder de juger *Salomé* sur une simple lecture au piano. Celle-ci n'en peut donner qu'une idée très imparfaite. L'œuvre est essentiellement symphonique, elle est pensée et réalisée dans la variété et la complexité des timbres de l'orchestre. C'est là un élément dont il est indispensable de tenir compte. A l'orchestre, grâce à la diversité des instruments employés, l'oreille perçoit

sans difficulté deux ou trois thèmes enchevêtrés qu'une exécution au piano, si colorée qu'on la suppose, ne pourra jamais exposer avec la même clarté, ni surtout avec le relief qui convient à chacun. Au piano, tout reste confus parce que les différentes parties travaillent les unes avec les autres dans des sonorités semblables. Sans une suprême habileté de lecture ou une grande expérience, il est sinon impossible, tout au moins très difficile, avant une audition orchestrale, de reconnaître quelle est la partie conductrice. Dans l'exécution symphonique, au contraire, les plans et les reliefs s'établissent d'eux-mêmes comme l'auteur les a voulus, par la différence de volume et de coloris des sonorités opposées les unes aux autres.

Toute composition instrumentale vraiment polyphonique est soumise à cette expérience. Ainsi s'expliquent les étranges jugements portés naguère sur les partitions de Wagner avant qu'on les eût entendues; et de là encore tant d'incompréhension à propos des œuvres de Richard Strauss. D'avance, par la lecture au piano, on s'est fait une idée fausse de l'œuvre; on l'écoute ensuite avec les préventions qu'a fait naître ce jugement forcément incomplet et erroné. Aussi est-ce avec raison que déjà à propos d'œuvres antérieures, *Vie de héros*, *Ainsi parla Zarathoustra*, *Symphonia domestica*, *Don Quichotte*, Richard Strauss avait évoqué la nécessité d'exercer nos facultés auditives dans le sens *horizontal*. L'usage des instruments à clavier et à sonorité uniforme nous a habitués à entendre *verticalement*. En d'autres

termes, nous avons une tendance à considérer les agrégations de sons suivant leur concordance en superposition, en hauteur, tandis que toute musique polyphonique exige *a priori* qu'on suive le développement des thèmes dans la succession de leurs dessins, c'est-à-dire dans le sens de la largeur, ou *horizontalement*.

Il n'y a pas bien longtemps, parmi le public et même parmi les musiciens, très rares étaient ceux qui possédaient vraiment la faculté d'entendre plusieurs dessins mélodiques simultanément, de distinguer leur marche parallèle ou contradictoire. De là les résistances que rencontra même l'œuvre de Beethoven jusqu'au milieu du siècle dernier. C'est encore pourquoi, malgré l'incontestable progrès de la culture musicale surtout dans les centres où il y a de grands orchestres, tant de personnes y demeurent réfractaires. Pour la même raison, notre compréhension à l'égard des merveilleuses polyphonies de Palestrina et de Roland de Lassus reste en général bien limitée. On ne les exécute plus guère vocalement ; si l'on veut s'en faire une idée par une réalisation au piano, les mouvements indépendants des parties, que mettait jadis en relief le timbre particulier des différentes voix du chœur, ne se dessinent plus avec netteté et tout se confond dans des suites d'harmonies auxquelles notre oreille n'est plus faite. Même les grandes architectures sonores de Bach sont restées longtemps d'insolubles problèmes pour une bonne partie de la génération précédente de musiciens, parce que, dans le tumulte et le conflit des voix, ils perdaient le fil

des lignes mélodiques et ne parvenaient pas à saisir le lent acheminement de celles-ci vers des harmonies lointaines.

La polyphonie instrumentale moderne suit des voies exactement parallèles à celles que parcoururent jadis les merveilleux contrapontistes de la Renaissance. Les engins sonores dont nous disposons aujourd'hui et la virtuosité qu'ont enfin acquise les orchestres, même des petites villes, permettent au compositeur d'imaginer et de réaliser des combinaisons auxquelles on ne pouvait songer autrefois.

Sous ce rapport, Richard Strauss est un novateur qui ne redoute aucune hardiesse. Et cependant, ainsi que nous l'avons dit au début de cette étude, il reste fidèle au fond à la tradition des grands symphonistes allemands qui, depuis J.-S. Bach jusqu'à Wagner, en passant par Haydn, Mozart et Beethoven, forment une chaîne de développement continu. On pourrait même dire que son orchestre est plus voisin de celui de Bach que de celui de Wagner. A la différence de Wagner, qui procède généralement par masses, par ensembles d'instruments d'une même famille qu'il oppose les uns aux autres, Richard Strauss s'attache à fondre les sonorités par des accouplements et des superpositions de timbres qui atténuent la dureté ou la mollesse des uns ou des autres. Il attache d'ailleurs la plus grande importance à la caractéristique des timbres et il en tire des effets très heureux vraiment nouveaux. En cela, il suit plutôt les traditions de Berlioz, dont il est un fervent admirateur. Toutes les

voix de l'orchestre chantent d'une façon indépendante; il est extrêmement rare qu'elles aient des parties de remplissage à exécuter. Avec une subtilité et une adresse admirables, les dessins les plus variés s'enchevêtrent aux voix intermédiaires, sans nuire à la clarté de la partie principale et à la marche mouvementée du contre-sujet des basses. Sa couleur orchestrale acquiert par là une richesse extraordinaire; elle est opulente et profonde, extrêmement nourrie, sans excès de sonorité, parce que les timbres francs, employés en touches vives et caractéristiques, alternent constamment avec les timbres fondus et effacés qui forment le fond de la masse sonore.

Il en est de même chez Bach, dont l'orchestration reste si surprenante de couleur et d'expression. La polyphonie des voix instrumentales toujours en mouvement constitue un fond en quelque sorte neutre, sur lequel se détache en valeur nettement caractéristique l'instrument qui a le chant principal. L'analogie est remarquable, encore que les procédés d'instrumentation et les engins sonores employés diffèrent sensiblement. De combien d'instruments nouveaux et perfectionnés, inconnus au temps de Bach, Strauss ne dispose-t-il pas! Libéré, d'autre part, de la rigueur contrapontique et de la carrure rythmique auxquelles Bach était encore assujetti, il peut se mouvoir avec plus de souplesse et varier à l'infini les nuances de sa palette orchestrale.

Sa maîtrise, à ce point de vue, est d'ailleurs depuis longtemps bien établie. Ceux que la donnée psychologique et poétique de ses compositions

symphoniques n'a pu convaincre et entraîner confessent volontiers que la matière orchestrale est de qualité tout à fait supérieure dans *Mort et Transfiguration*, dans *Ainsi parla Zarathoustra*, dans la *Symphonia domestica*, dans *Tyl Eulenspiegel*, dans *Vie de héros*. Et *Salomé* marque un progrès par la netteté des grandes lignes de la composition, par la clarté des plans et la justesse des valeurs du tableau.

Quant à l'inspiration, elle est, chez Richard Strauss, nettement diatonique. Certes, il n'ignore aucun des artifices du chromatisme; il connaît les chatoyantes harmonies qu'on en peut tirer. Mais il se soucie peu des plus récentes innovations harmoniques, et notamment des nouvelles échelles de tons, où d'autres maîtres contemporains cherchent le « rajeunissement » de l'inspiration musicale.

Les deux bonnes vieilles gammes diatoniques, majeure et mineure, lui suffisent amplement. Il ne rompt pas avec la saine tradition classique de l'enchaînement des accords et de leur génération successive les uns des autres. Sa forte éducation classique se révèle par là. Ses œuvres sont toutes solidement appuyées sur une charpente harmonique simple, claire et rationnelle. Seulement, dans l'intervalle des grandes assises harmoniques, il n'hésite pas à laisser la liberté la plus entière au développement des dessins mélodiques qu'il superpose et combine. Les dissonances passagères ne l'émeuvent pas un seul instant. Il les résout les unes par les autres avec une souplesse et une dextérité qui sont prodi-

gieuses, et cela quand il lui paraît qu'elles ont produit leur effet. Les dissonances sont presque continues dans la partition de *Salomé*, et cependant elles ne heurtent pas l'oreille. La variété des timbres, qui divise et éparpille les sonorités, les fait aboutir toujours heureusement au point de rencontre harmonique préétabli, qui apporte la solution satisfaisante.

Il lui arrive ainsi de laisser un thème se dérouler dans une tonalité majeure ou mineure absolument étrangère à la tonalité dominante. L'exemple cité plus haut (page 50) est frappant. Ailleurs, il ne se gêne pas pour accoupler une phrase entonnée par le chanteur en *la* mineur avec un développement orchestral en *la* bémol majeur ; mais il a bien soin, par des chemins directs ou détournés, de ramener ces discordances à des consonances d'autant plus séduisantes qu'elles sont plus imprévues ou qu'elles ont été plus retardées.

De même, il s'ingénie à juxtaposer des antagonismes de rythmes qui sembleraient ne pouvoir jamais concorder ; et cependant, ces rythmes se fondent parfaitement l'un dans l'autre. Sa partition de *Salomé* est d'un bout à l'autre une incessante variation de mouvements et de mesures. Les rythmes binaires et ternaires alternent et se superposent constamment. Le chant, par exemple, est à quatre temps, les parties supérieures de l'orchestre vont en 6/4, tandis que les basses dessinent un thème en triolets d'un quatre temps. On trouve même un 7/4 à l'orchestre qui marche contre un 5/4 dans les voix (Hérode, **283**). Dans la *Danse des sept voiles*, la mesure à cinq temps s'encadre de

mesures à deux et à trois temps. Cela semble très compliqué, et à l'exécution, cela reste d'une clarté absolue. Somme toute, il y a là plutôt des artifices d'écriture destinés à laisser leur valeur rythmique et leur physionomie propres aux différents thèmes ou dessins superposés. La permanence du rythme essentiel n'a pas à en souffrir; elle s'accuse au contraire plus nettement au contact de ces fluctuations accessoires.

Comme la polyphonie instrumentale, cette polyrythmie exige, pour être appréciée, une oreille sensible et exercée. L'une et l'autre sembleront une abominable cacophonie pour celui qui n'a pas la faculté de l'audition simultanée. Pouvoir suivre à l'audition la marche de différentes parties et les distinguer, c'est l'indice d'une culture musicale déjà développée. La joie suprême du musicien à l'audition d'une cantate de Bach, des quatuors si merveilleusement polymélodiques de Mozart, des symphonies de Beethoven, des grandes compositions de Wagner, c'est de percevoir la multiplicité de ces voix qui évoluent en broderies variées vers des harmonies toujours retardées, c'est de saisir au vol le dessin capricieux de ces lignes qui se divisent pour s'appeler, qui s'enchevêtrent pour se démêler et aboutir à un point unique. Avec Richard Strauss, on est fasciné par l'ingéniosité toujours intéressante des détails, par l'inlassable fécondité qu'il montre dans l'agencement des thèmes. Comme dans l'œuvre de Bach, de Haydn, de Mozart et surtout de Beethoven, ces thèmes sont parfois quelconques et leur valeur intrinsèque au point de vue mélodique est tout à fait insigni-

fiante. Mais quelle éblouissante virtuosité il montre dans l'art d'en tirer des développements expressifs! Quelle ingéniosité pour en faire surgir de vibrantes envolées lyriques appuyées sur l'ample mouvement des harmonies les plus riches!

Ceux qui ne peuvent comprendre pour elles-mêmes la grâce, la beauté ou la force de ces jeux sonores, ceux-là ne doivent pas tenter de s'approcher de l'œuvre de Strauss. Monodistes inconscients ou invétérés, ils sont encore en l'état d'âmes simples à qui échappe le charme des cultures supérieures, nécessairement raffinées et complexes. Ils ne sont mûrs ni pour la musique de Strauss, ni pour aucune autre musique moderne.

V

Salomé porte le numéro d'œuvre 54 et suit immédiatement la *Symphonia domestica* dans la liste des compositions de Richard Strauss. La partition fut terminée en juin 1905. Elle parut quelques mois après chez l'éditeur Furstner, à Berlin, avec le texte allemand de Mme Hedwig Lachmann, qui traduit très fidèlement l'original d'Oscar Wilde.

L'édition française (accompagnée d'une version italienne) n'a paru qu'en novembre 1906. Pour la version française, l'auteur a récrit entièrement la partie *vocale*. Afin d'adapter celle-ci étroitement à la prose même de Wilde, il a dû considérablement modifier la contexture du chant. Non seule-

ment les valeurs des notes sont fréquemment altérées, mais encore la ligne mélodique est souvent toute différente.

On a reproché à cette version française de n'être pas d'une prosodie très correcte. Dans la première édition, il se rencontre, en effet, quelques accentuations erronées, mais il n'est pas difficile de les rectifier. Les versions françaises des œuvres de Wagner qui se jouent couramment offrent bien d'autres « à peu près » prosodiques, sans parler de ceux qui se rencontrent dans le répertoire de Meyerbeer, dans les versions françaises de Rossini ou de Verdi, et même dans quelques partitions très authentiquement françaises, *Carmen* par exemple.

Avec un peu d'adresse, un chanteur expérimenté sauvera très aisément ces faiblesses, et il n'y a nul besoin, — comme les courriéristes des journaux de Paris l'annoncèrent au moment où l'on parla de donner *Salomé* à l'Opéra, — de « refaire la traduction » du poème d'Oscar Wilde pour rendre la partition chantable. La preuve, c'est qu'elle a été parfaitement chantée en français sans aucune modification au texte original.

Ce qui est vrai, c'est que la musique de Strauss n'est pas vocale au sens courant du terme. Bien que les phrases mélodiques et chantantes soient nombreuses, surtout dans le rôle de Salomé, il y a aussi des intervalles difficiles à saisir, des heurts, des chutes, des sursauts de voix qui, à première vue, semblent irréalisables. Mais Strauss n'écrit pas pour les petites filles. Avec de la patience et du travail, on vient à bout de ces terribles intonations, comme on s'est tiré naguère des

partitions de Richard Wagner, réputées tout aussi inchantables.

La première exécution scénique de *Salomé* eut lieu le 9 décembre 1905, au Théâtre royal de Dresde, sous la direction de M. Schuch. Les principaux rôles étaient ainsi distribués :

Salomé	Mme Marie Wittich.
Hérodias	Mme von Chavanne.
Iokanaan	M. Karl Perron.
Hérode	M. Karl Burrian.

Le succès fut énorme et l'œuvre passa immédiatement sur plusieurs scènes allemandes, à Prague, à Stuttgart, à Cologne, à Mannheim, etc. Sur les deux grands théâtres de Munich et de Berlin, elle ne parut que dans les derniers jours de 1906; à Munich le 25 novembre, sous la direction de M. Félix Mottl; à l'Opéra de Berlin le 5 décembre, sous la direction personnelle de l'auteur, qui est, on le sait, premier chef d'orchestre au Théâtre royal.

Quelques semaines plus tard, elle passait en Italie, d'abord le 21 décembre au théâtre Regio de Turin, sous la direction de l'auteur, avec Mme Bellincioni dans le rôle de Salomé; ensuite le 26 décembre, à la Scala de Milan, avec Mme Kruceniska.

Enfin, le Metropolitan Opera House, de New-York, donna l'ouvrage en allemand dans les premiers jours de janvier 1907, avec des artistes allemands, Mmes Fremstadt entre autres dans Salomé, sous la direction orchestrale de M. Hertz. Cette première américaine a fait quelque tapage,

bien qu'elle soit demeurée sans lendemain. *Salomé* fut, en effet, retirée aussitôt devant les protestations d'une partie des actionnaires de l'entreprise, dont le rigorisme puritain s'était, paraît-il, offusqué du réalisme avec lequel Mme Fremstadt avait joué le rôle de Salomé. On sait, d'ailleurs, que dans les pays protestants, infiniment plus intolérants que les catholiques, il est en principe interdit de mettre à la scène des sujets tirés de la Bible. C'est ainsi que *Samson et Dalila* de Saint-Saëns n'a jamais pu être joué à Londres, et que l'*Hérodiade* de Massenet n'a passé au théâtre de Covent-Garden qu'après avoir subi un travestissement parfaitement ridicule.

La première représentation de *Salomé* en français eut lieu le 25 mars 1907 à Bruxelles, au théâtre royal de la Monnaie (direction Kufferath et Guidé), avec M. Sylvain Dupuis au pupitre de chef d'orchestre. La distribution était la suivante :

Salomé	Mme Charles Mazarin.
Hérodias	Mme Laffitte.
Iokanaan	M. G. Petit.
Hérode	M. L. Swolfs.
Narraboth	M. Nandès.
Le Page.	Mlle Debolle.
Les deux Nazaréens.	MM. Vallier et Delhaye.
Les cinq Juifs . .	MM. Nandès, Dognies, Dua, Dister et Belhomme.
Les soldats romains .	MM. Danlée et François.

Le succès fut éclatant et il s'attesta durable par une série de dix-sept représentations en moins de deux mois.

A Paris, l'œuvre parut seulement en mai, — non pas à l'Opéra ; c'est au théâtre du Châtelet, sous les auspices de la Société des Grandes Auditions de France et grâce à l'activité de M. G. Astruc, l'éditeur bien connu, qu'elle fut donnée en allemand, avec un ensemble d'artistes recrutés un peu partout dans les théâtres d'outre-Rhin. L'orchestre était celui des Concerts Colonne, sous la direction de M. Richard Strauss (1). Il y eut en tout six représentations du 8 au 24 mai 1907. On y vit successivement, dans le rôle de Salomé, Mme Destinn et Mlle Fremstadt ; dans celui d'Hérode, MM. Burrian et Bolz ; dans Iokanaan, MM. Feinhals et Soomer ; enfin, dans Hérodias, Mme Sengern. Ces représentations furent plutôt inégales. Les décors, lamentablement pauvres, étaient ceux du théâtre de Turin ; les costumes, hideux, avaient été loués en Allemagne. Le retentissant succès de l'entreprise, en somme, ne fut sauvé que par l'interprétation ardente de l'orchestre, sous la conduite de Strauss, et grâce à l'admirable incarnation des deux rôles de Salomé et d'Hérode par Mme Destinn et M. Burrian. Beaucoup de spectateurs qui avaient vu l'ouvrage au théâtre de la Monnaie n'hésitaient pas à déclarer qu'ils trouvaient l'interprétation de Bruxelles sensiblement supérieure dans l'ensemble, même au point de vue orchestral, par le soin extrême que M. Sylvain Dupuis avait apporté à la réalisation de la poly-

---

(1) M. Gabriel Pierné avait accepté la tâche délicate de conduire les premières répétitions de l'orchestre en attendant l'arrivée de l'auteur.

phonie instrumentale. En somme, *Salomé* attend encore à Paris une interprétation artistique complète et digne de la valeur de la partition.

L'exécution de celle-ci est très vétilleuse. Elle exige des soins minutieux, mais il n'y a aucune difficulté qui ne puisse être surmontée avec de l'attention et de la volonté.

Pour l'orchestre, l'étude préalable de chaque partie est indispensable avant toute lecture d'ensemble. Chaque instrumentiste doit être absolument sûr de ce qu'il a à jouer, de manière qu'il n'y ait aucune hésitation quant aux traits de virtuosité et aux accidents des notes; il faut aussi que chacun soit familiarisé avec les altérations de mesure. Quand ce travail préparatoire aura été consciencieusement accompli, le travail des ensembles ne sera plus, comparativement, qu'un jeu pour un vrai chef d'orchestre.

Pour les artistes du chant, les premières études au piano sont les plus pénibles. Les voix n'ont souvent à chanter que des phrases sans ligne mélodique bien déterminée, où les « accidents » sont fréquents et qui se développent sur des intervalles peu commodes à saisir même pour une oreille exercée. Il faut que le chanteur se soit d'abord familiarisé avec la contexture harmonique pour se rendre compte exactement du rôle de sa voix dans l'ensemble symphonique.

Une fois ce point atteint, la clarté se fait peu à peu, et ce qui paraissait aux premiers moments dépasser les possibilités de l'exécution vocale devient de plus en plus aisé. Les intervalles, si difficilement saisis d'abord, se gravent dans la mé-

moire d'autant plus profondément que l'effort aura été plus grand pour se les « mettre dans la voix ».

Le rôle de Salomé demande une artiste accomplie, maîtresse absolue de son chant comme de son jeu. Il est écrit dans la tessiture d'un *soprano élevé*. Il ne faut pas s'arrêter aux parties graves du rôle, qui vont jusqu'au *la* en dessous de la portée, par exemple au début, lorsque Salomé regarde dans la citerne, et à la fin, au moment de la décollation : « *J'ai entendu quelque chose tomber* ». Dans ces moments dramatiques, c'est moins la note que les mots qui importent; ces passages doivent être plus parlés que chantés.

L'essentiel du rôle est dans les grandes envolées lyriques de la scène de séduction et dans la scène finale, où la voix monte fréquemment au *si* aigu et se maintient constamment dans le registre élevé.

Le rôle d'Hérode demande, au contraire, un ténor ayant du grave ; celui de Iokanaan, un grand baryton, de voix solide et sonore atteignant facilement le *fa* dièse. Le caractère des autres voix est nettement indiqué dans la partition. J'appellerai toutefois l'attention sur le personnage du deuxième Nazaréen (basse). Pour qu'il sorte tous ses effets, il importe que la voix de basse soit puissante et d'un beau timbre. Son intervention à la fin de la dispute des juifs est alors profondément saisissante.

Ce qui n'est pas moins important que l'exécution vocale, c'est toute la partie mimée du rôle de Salomé. Elle est très développée et comporte des scènes entières où pas une parole n'est prononcée, au cours desquelles, néanmoins, l'artiste, par la

physionomie, l'attitude, le geste et les mouvements, doit exprimer des sentiments que soulignent dans l'orchestre de significatives évocations de thèmes.

Ainsi, quand, sur l'ordre impérieux de Salomé, les esclaves ouvrent la grille de la citerne, d'abord un mouvement de satisfaction et de curiosité tout ensemble s'indique à l'apparition deux fois répétée du thème du *Désir* (II) aux numéros **59** et **60** de la partition. Le thème de l'*Apostolat* (XIV) l'arrête sur le bord de la citerne où elle s'est précipitée (trois mesures avant **61**). Sur le *presto* (**61**), elle redescend en scène, et son anxiété de plus en plus fiévreuse s'exprime par des alternatives d'immobilité ou d'agitation correspondant exactement aux diverses périodes du développement symphonique : au *presto* **62**, de l'agitation ; à l'apparition de l'esquisse du thème de *Séduction* (V) au **63**, une sorte de langueur anxieuse ; puis au **64**, la fébrilité exaspérée de l'attente ; enfin au **65**, quand le Prophète commence à paraître, un mouvement en avant vers lui, puis un recul lent, un frisson de stupeur et d'admiration au moment où il se dresse farouche sur la margelle du puits, sur l'accord d'*ut* majeur.

Iokanaan, pendant que l'orchestre clame son thème (XIII), est descendu de la margelle, quelques pas seulement. Son regard cherche le tétrarque, contre qui vont s'élever ses invectives : « *Où est celui dont la coupe d'abomination est déjà pleine ?* » Salomé, dos au public, l'écoute avec une sorte de ravissement, immobile, fascinée. Quand il a fini de parler, inquiète, elle se tourne vers Narra-

both et s'approche de lui pendant que l'orchestre redit le thème de *Iokanaan* (XIII).

Le dialogue s'engage ensuite plus serré : d'un côté, Iokanaan, qui s'est avancé, reste totalement isolé sur l'un des côtés de la scène, parlant dans le vide à des personnages imaginaires ; de l'autre, se trouvent Salomé, Narraboth, le page et, plus à la reculée, les soldats et les figurants dont les attitudes et les jeux de scène résultent du texte même des paroles, jusqu'au moment où Salomé s'approche du Prophète : « *Il faut que je le regarde de plus près.* »

Alors commence son manège de séduction, coupé par l'épisode du suicide de Narraboth, que ni Salomé, ni Iokanaan ne voient d'ailleurs. Un régisseur et des artistes expérimentés trouveront aisément les mouvements et les gestes qui conviennent. J'ajouterai seulement que dans les élans de son ardeur croissante, Salomé, tout en s'approchant de Iokanaan, ne doit pas le toucher. Si passionnées que soient ses paroles, elle reste princesse de Judée ; elle est une jeune fille, elle n'est ni une amante, ni une courtisane que le délire de la passion emporte.

Après la malédiction, pendant que Iokanaan, en proie à une sorte d'extase d'illuminé, regagne lentement la citerne, la scène appartient de nouveau tout entière à Salomé. L'admirable page symphonique qui suit n'est pas autre chose que le drame intérieur de son âme.

Un moment attérée, elle voit le Prophète s'éloigner d'elle (**141**) ; mais elle se ressaisit vite (explosion de ses propres phrases d'amour, **142**). Elle

supplie et se convulse en appels désespérés (**143**); elle se traîne vers la citerne où maintenant le Prophète commence à disparaître *(molto mosso)*; elle cherche passionnément et par des gestes désespérés à le retenir. Mais Iokanaan continue de descendre (**146**); son thème brisé indique que tout espoir abandonne Salomé (**147**). Le Prophète l'a repoussée violemment et dédaignée (thèmes hostiles de Iokanaan, XI et XV); son amour ne peut résister (dernière apparition fragmentée du thème de l'*Admiration*, IV au **148**, *poco ritenuto*); et sombre, elle rentre en elle-même, moralement déchue. Sa passion dédaignée se change alors en amertume (**149** et **150**); son orgueil de princesse et de femme se révolte *(allegro molto)*. Et voici qu'une sinistre pensée s'insinue sourdement dans son âme (*andante*, le thème I de *Salomé* grimace dans les basses). L'idée de vengeance surgit et se formule de plus en plus énergiquement (**152**, thème de la *Résolution*, trois fois répété). Elle se précise maintenant (**153**) : la mort de Iokanaan peut seule satisfaire Salomé (thème déchiqueté du *Prophète*, XIII); la résolution est prise (thème de la *Vengeance* VIII, en augmentation, **153** et **154**), et désormais indifférente à tout ce qui se passe, courbée sur elle-même à l'entrée des jardins, absorbée dans ses noires pensées, Salomé ne verra même pas le tétrarque à moitié ivre qui se précipite à sa recherche sur la terrasse, suivi de la troupe confuse de ses convives.

On imagine difficilement à quelle puissance d'émotion dramatique peut atteindre cette scène mimée et interprétée par une véritable tragédienne.

Il est indispensable pour cela que l'artiste connaisse mesure par mesure l'admirable page symphonique qui en est en quelque sorte *le scénario*. Il faut que chacun de ses gestes, chacun de ses mouvements, chacune de ses expressions de physionomie correspondent exactement au sens des thèmes que le compositeur ramène dans son puissant commentaire orchestral. Pour le musicien, c'était la scène à faire; pour l'interprète, c'est la scène à jouer, puisque c'est à ce moment du drame que tout se décide.

La scène finale exige pareillement, au point de vue mimique, beaucoup de goût et de tact. Un rien peut en compromettre l'effet et la rendre intolérable. Là encore, la musique est le guide qu'il faut suivre. Il suffira à l'interprète de bien se pénétrer du sens des thèmes et des modifications expressives qu'ils subissent, pour trouver tout naturellement les gestes et les attitudes qui conviennent.

L'exaltation triomphante qui transporte Salomé au moment où elle saisit le plat des mains du bourreau et qu'elle l'élève au-dessus de sa tête (**314**); l'âpreté de ses invectives à la victime (**315-321**); la révolte de son orgueil au souvenir des dédains subis (**328** à **332**); la profonde amertume de ses regrets de n'avoir pas été aimée (**323**); le paroxysme de passion qui la fait frissonner encore en face de cette tête livide (**332, 336**), et puis l'angoisse douloureuse qui l'envahit et la terrasse enfin, toutes ces nuances sont clairement définies par la symphonie. La subtile couleur des timbres assombrit des dessins et des thèmes ailleurs

orgueilleux et frémissants. Ce sont là des indications qu'on ne peut négliger.

Quand se produit enfin la crise suprême d'émotion, que Salomé tombe à genoux devant le plat maintenant posé à terre (**340**), les reproches qu'elle adresse à Iokanaan n'ont plus rien de l'âpreté antérieure; ils sont au contraire tout saturés de tristesse par le rappel de thèmes repris ici en mineur (II *b* et XIV aux **340** et **341**, puis au **342** le rappel du thème du *Malheur* dans les basses). C'est un sentiment de détresse tragique qui domine désormais jusqu'à la fin.

Aussi, faut-il bien se garder de donner à l'étreinte aux lèvres du décapité le caractère d'un élan passionné. Ce serait en faire un geste érotique et rendre la scène odieuse. Le compositeur indique et très nettement, par l'emploi systématique de mouvements lents et tranquilles ainsi que par les altérations mineures qu'il introduit dans les thèmes reproduits (de **347** à **350**), que le baiser est un sanglot suprême, qu'il est un geste de désespérance et de douleur, non un acte de volupté.

C'est le même sentiment tragique qui doit dominer dans les dernières exclamations de Salomé quand elle s'est relevée. Son « *Qu'importe, j'ai baisé ta bouche, Iokanaan* », n'est pas un cri de passion triomphante, c'est tout au contraire le cri suprême de son impuissance et de sa détresse d'amour.

L'un des points les plus délicats de l'interprétation est l'exécution de la *Danse des sept voiles*. Dans la pensée de l'auteur, c'est naturellement à la protagoniste que doit être confié cet intermède

mimé et dansé. Mais dans la plupart des cas, cela n'est pas possible. Je ne sache jusqu'ici qu'une seule interprète, Mme Bellincioni, qui ait réalisé complètement les intentions de Richard Strauss. C'est elle-même qui, à Turin, exécuta le pas des *Sept voiles;* partout ailleurs, une artiste de la danse se substituait au moment voulu à la cantatrice.

Cette substitution peut s'opérer assez facilement. Au moment où Salomé déclare au tétrarque qu'elle dansera pour lui (**243**), elle appelle ses suivantes ou ses esclaves pour la parer des sept voiles. Les esclaves l'entourent de façon à la masquer aux regards du public et la substitution se fait aisément derrière ce groupe de jeunes femmes. Au moment où Salomé s'écrie : *Je suis prête*, les esclaves s'écartent, et la danseuse voilée est en scène dans l'attitude qu'indique la partition.

Après la danse, la rentrée de la chanteuse s'opère tout aussi aisément ; le groupe des esclaves se reforme vivement autour de la danseuse au moment où celle-ci reste en extase au bord de la citerne, sur le trille de la clarinette (15 mesures). La chanteuse, masquée par la figuration, reprend la place de la ballerine et c'est elle qui se précipite aux pieds d'Hérode sur le trait du *molto presto* final de l'intermède.

Le difficile est de trouver une ballerine de taille et de physionomie assez semblables à celles de l'artiste chargée du rôle de Salomé pour rendre la substitution des personnes compatible avec l'illusion scénique. Mais la similitude absolue du costume y peut aider puissamment.

Quant au caractère à donner à la *Danse des sept voiles*, je prie le lecteur de se reporter à la note de la page 40 et à l'analyse thématique de cet intermède symphonique (page 64). Les indications qu'on y trouvera suffiront à toute artiste intelligente pour faire de cet épisode une composition dramatique très émouvante. L'essentiel est de ne pas le transformer en un simple divertissement chorégraphique, comme on l'a fait sur certains théâtres. A défaut d'une ballerine ressemblant suffisamment à l'interprète lyrique du rôle, c'étaient trois ou quatre danseuses, groupées autour de celle-ci, qui exécutaient des évolutions variées, tandis que la chanteuse se livrait à une pantomime appropriée !

Pour les autres rôles, il n'y a rien de particulier à signaler, si ce n'est l'âpreté farouche que Iokanaan doit constamment exprimer dans tout son jeu. Il devra éviter toute exubérance de gestes et ne pas crier ses invectives comme un homme en colère. Sa fureur est toute interne, toute idéale, mystique, concentrée. Il est indifférent à tout ce qui l'entoure. Il vient d'un autre monde ; surtout quand il s'adresse directement à Salomé, il doit parler comme un prophète entouré de nuées et qui plane au-dessus des humains. A aucun moment, même quand il maudit Salomé, il ne doit la toucher, pas même avoir un geste violent. C'est un juge qui prononce une sentence avec autorité et force, mais sans passion.

Tout autre doit être le type scénique d'Hérode. C'est le décadent agité, le dégénéré qui exagère tous les mouvements. Il va sans cesse d'un

extrême à l'autre : de la terreur folle à la confiance, de la violence à la douceur, de la colère impérieuse à la faiblesse suppliante, par alternatives brusques et irrésistibles d'humeur. Dans ses contradictions de neurasthénique inconscient de ses actes, fantoche sinistre, cruel et puéril, il est presque comique. Ainsi l'avait très remarquablement silhouetté le créateur du rôle, M. Burrian, sous l'inspiration directe de M. Strauss.

Quant au décor et aux costumes, il n'est pas indispensable de s'en tenir à ce qui s'est fait en Allemagne et à ce qu'on a vu, par voie de location, au Châtelet à Paris. A Dresde, le décorateur avait choisi comme style d'architecture le type assyrien et égyptien. D'énormes figures de dieux supportaient la voûte conduisant dans la salle des festins. A Berlin, l'architecture était plus simple, mais de même style. Les costumes à l'avenant relevaient du caractère asiatique, avec des tons très bariolés et plutôt durs, dans le goût de ceux qu'on voit dans la *Mise au tombeau* de Böcklin, au Musée de Berlin.

Au point de vue archéologique, il y a là une grosse erreur. La Jérusalem du temps d'Hérode, en particulier le palais où se passe le drame, n'avait plus rien de sémitique, ni d'assyrien, ni d'égyptien. La forteresse de Machaérous, dans laquelle s'élevait le palais, avait été complètement reconstruite par Hérode le Grand dans le style gréco-romain, pour complaire aux conquérants de la Judée. Au-dessus de l'une des portes du palais, il avait fait placer une grande aigle dorée et la présence de cet emblème de la domination romaine

n'avait pas peu contribué à surexciter la colère populaire contre les tétrarques nommés par Rome. Les monuments de cette époque nous ont été conservés en assez grand nombre pour permettre des reconstitutions approximatives du palais d'Hérode, plus fidèles à la vérité historique que les architectures assyro-égyptiennes de Dresde et de Berlin.

Pour le costume, il en est de même. La cour des tétrarques affectait de suivre les modes et les costumes de la haute société de Rome. Le peuple et les pharisiens seuls s'obstinaient à demeurer fidèles aux traditions locales. Les deux groupes de personnages en présence contrastent ainsi d'une façon très caractéristique. C'est un élément pittoresque dont il est bon de tenir compte.

Un détail particulièrement choquant de la décoration allemande, c'était la citerne : au milieu de la scène, un bâti rond simulant une massive construction surmontée d'une grille en fer. A Turin, — et c'est la citerne qu'on vit à Paris, — la grille était dorée et avait une forme bombée. Quand les soldats romains la relevaient pour laisser sortir Iokanaan, on eût dit un panier dont on soulevait le couvercle.

Il existe encore à Jérusalem de ces antiques citernes. Les reproductions graphiques qu'on peut consulter ne leur donnent pas du tout une forme aussi ridicule. Oscar Wilde, d'ailleurs, demande, indication caractéristique, que l'orifice de la citerne soit entourée d'un mur de bronze vert. C'est un détail précieux. Il y a, en effet, de nombreux exemples en Orient de constructions de ce genre.

Il suffisait de s'y conformer et de rattacher ce motif à la ligne des murs et des parapets qui sont censés contourner le palais d'Hérode et les jardins merveilleux plantés par lui sur la colline qui porte encore son nom. C'est ce qu'avait heureusement réalisé le jeune décorateur de la Monnaie, M. Jean Delescluze, dont nous reproduisons la composition.

L'éclairage est un facteur non moins important de la mise en scène. Il doit créer autour de cet acte tragique une atmosphère analogue. Oscar Wilde indique un clair de lune. C'est donc une nuit bleue, lumineuse et claire comme les nuits d'Orient. Seulement, la lumière bleue, tout spectateur l'aura constaté, est à la longue très fatigante. Comme l'acte dure une heure quarante minutes, il est indispensable d'obvier à la persistance du bleu par des variations d'intensité.

D'autre part, pour couper la monotonie de l'éclairage, des lueurs rouges venant censément de la salle des festins éclaireront la partie la plus proche de la terrasse. Enfin, les flambeaux et les torchères allumés par l'ordre d'Hérode répandront sur toute la figuration groupée derrière son siège une clarté vive, tandis que l'autre partie de la scène demeurera baignée par la clarté lunaire. Ce contraste ne laisse pas d'animer et de varier d'une façon très pittoresque le tableau scénique et d'accentuer même lugubrement la physionomie de cette cour luxueuse et corrompue, terrifiée par l'apparition fantastique du Prophète des temps nouveaux.

Dans les théâtres allemands, la lune n'est pas

visible bien qu'il en soit fréquemment question dans le dialogue. Au théâtre de la Monnaie, grâce à la disposition appropriée du décor, on avait réussi à projeter sur la toile de fond l'image de l'astre lunaire. De légers nuages, passant devant, l'obscurcissaient ou le laissaient paraître selon les exigences du texte. Grâce à un ingénieux mécanisme, l'astre évoluait très lentement, à la fois dans le sens horizontal et vertical, de façon à monter insensiblement en biais dans le ciel, pour disparaître finalement derrière les frises d'air, après les premières scènes (1).

Il m'a paru utile de joindre ces quelques notes à cette étude sur la belle œuvre de Richard Strauss. Elles peuvent conduire à faire mieux que ce qu'on a réalisé jusqu'ici.

Rien n'est indifférent dans l'art de la mise en scène. Les détails les plus minutieux ne sont jamais inutiles, quoi qu'on puisse croire. La masse du public ne se rend pas compte toujours du pourquoi des choses ; elle n'en est pas moins frappée et saisie par le *caractère* du spectacle, qui ne peut résulter que de cette attentive observation des nuances dans la mise en scène : la composition des décors, l'éclairage et la couleur des costumes.

---

(1) Ce mécanisme était dû à M. Supli, constructeur électricien du théâtre royal de la Monnaie.

NOTES ET ADDITIONS

La première représentation française de *Salomé*, à laquelle je fais allusion page 14, eut lieu le 28 octobre 1896, au Nouveau Théâtre, à Paris. C'est Mme Lina Munte qui créa le rôle principal.

En novembre 1906, le drame fut donné pour la première fois à New-York par la *Progressive Stage Company*, dans la version anglaise de lord Alfred Douglas.

* * *

A propos de la légende de *Salomé*, je n'ai pas cru devoir faire remarquer qu'Oscar Wilde trahit l'histoire quand il fait mourir son héroïne sous les boucliers des soldats d'Hérode.

La vérité historique est que Salomé — dont les livres saints, d'ailleurs, ne font plus mention après l'histoire de Jean, — épousa d'abord, Philippe, fils d'Hérode le Grand, en l'an 32, peu de temps après la décollation de Saint-Jean. Philippe étant mort sans qu'elle en eût d'enfants, elle épousa Aristobule, fils d'Hérode, dont elle eût trois fils, et par lui, elle devint reine de la Petite-Arménie. On ne sait rien de sa mort.

Quant à Hérode et à Hérodias, accusés de trahison à Rome, ils furent bannis par Caligula à Lyon.

*
* *

Avant l'*Hérodiade* de Massenet, il y eut plusieurs adaptations scéniques du thème de Salomé.

En 1862 déjà, un poème dramatique intitulé, *Salomé, la fille d'Hérodias*, du poète américain J. Converse Heywood, avait paru chez Putnam, à New-York. En 1880, un autre poète anglais, Richard Hengist Horne, avait publié deux tragédies bibliques, dont l'une roule sur l'histoire de Jean-Baptiste.

Signalons encore :

1° Un ballet de *Salomé,* scénario d'Armand Silvestre et Henry Meltzer, musique de Gabriel Pierné, dansé par Mme Loïe Fuller à la Comédie parisienne en novembre 1895;

2° Une *Salomé* composée comme celle de Richard Strauss sur le drame d'Oscar Wilde, mais divisé en deux actes, et dont l'auteur est M. Mariotte, ancien officier de la marine française actuellement professeur au Conservatoire de musique de Lyon;

3° Enfin, un oratorio *Jean-Baptiste*, publié à Leipzig en 1835, musique de Nicolaï, l'auteur des *Joyeuses Commères*, dans lequel il y a des lamentations de Salomé et d'Hérodias maudissant le jour de leur naissance.

TABLE DES MATIÈRES

I. La Légende de *Salomé* dans la poésie et la peinture 5

II. Le drame d'Oscar Wilde 13

III. La partition de Richard Strauss. 33

IV. Les thèmes conducteurs 52

Salomé 53
Iokanaan 68
Hérode. 72
Hérodias 75
Les Juifs 77

V. Les premières représentations et la mise en scène de *Salomé* 90

Notes et additions 109

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22559 3174